
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00096779 4

I
43

LES GRANDS ARTISTES

Les Primitifs Allemands

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le haut patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus :

Architectes des **Cathédrales gothiques** (Les), par HENRI STEIN.
Boucher, par GUSTAVE KAHN.
Canaletto (Les deux), par OCTAVE UZANNE.
Carpaccio, par G. et L. ROSENTHAL.
Carpeaux, par LÉON RIOTOR.
Chardin, par GASTON SCHÉFER.
Clouet (Les), par ALPHONSE GERMAIN.
Honoré Daumier, par HENRY MARCEL.
Louis David, par CHARLES SAUNIER.
Delacroix, par MAURICE TOURNEUX.
Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques, par EDMOND POTTIER.
Donatello, par ARSÈNE ALEXANDRE.
Douris et les peintres de vases grecs, par EDMOND POTTIER.
Albert Dürer, par AUGUSTE MARGUILLIER.
Fragonard, par CAMILLE MAUCLAIR.
Gainsborough, par GABRIEL MOUREY.
Jean Goujon, par PAUL VITRY.
Gros, par HENRY LEMONNIER.
Hals (Frans), par ANDRÉ FONTAINAS.
Hogarth, par FRANÇOIS BENOIT.
Holbein, par PIERRE GAUTHIEZ.
Ingres, par JULES MOMMÉJA.
Jordaëns, par FIERENS-GEVAERT.
La Tour, par MAURICE TOURNEUX.
Léonard de Vinci, par GABRIEL SÉAILLES.
Claude Lorrain, par RAYMOND BOUYER.
Luini, par PIERRE GAUTHIEZ.
Lysippe, par MAXIME COLLIGNON.
Meissonier, par LÉONCE BÉNÉDITE.
Michel-Ange, par MARCEL REYMOND.
J.-F. Millet, par HENRY MARCEL.
Murillo, par PAUL LAFOND.
Peintres (Les) **de manuscrits** et la miniature en France, par HENRI MARTIN.
Percier et Fontaine, par MAURICE FOUCHÉ.
Pinturicchio, par ARNOLD GOFFIN.
Pisanello et les médailleurs italiens, par JEAN DE FOVILLE.
Paul Potter, par ÉMILE MICHEL.
Poussin, par PAUL DESJARDINS.
Praxitèle, par GEORGES PERROT.
Prud'hon, par ÉTIENNE BRICON.
Pierre Puget, par PHILIPPE AUQUIER.
Raphaël, par EUGÈNE MUNTZ.
Rembrandt, par ÉMILE VERHAEREN.
Ribera et **Zurbaran**, par PAUL LAFOND.
D.-G. Rossetti et les Préraphaélites anglais, par GABRIEL MOUREY.
Rubens, par GUSTAVE GEFFROY.
Ruysdaël, par GEORGES RIAT.
Titien, par MAURICE HAMEL.
Van Dyck, par FIERENS-GEVAERT.
Les Van Eyck, par HENRI HYMANS.
Velazquez, par ÉLIE FAURE.
Watteau, par GABRIEL SÉAILLES.

9658-10. — CORBEIL. Imprimerie CRÉTÉ.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

Les Primitifs Allemands

PAR

LOUIS RÉAU

MAÎTRE DE CONFÉRENCES A L'UNIVERSITÉ DE NANCY

ÉTUDE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)



A MON AMI

ROBERT HERTZ

Nancy, Juillet 1910.

LES
PRIMITIFS ALLEMANDS

AVANT-PROPOS

Les Primitifs allemands sont beaucoup plus mal connus en France, voire même en Allemagne, que les Primitifs néerlandais et les Quattrocentistes italiens. Les « retables » des *Prédurerieus* n'ont pas bénéficié au XIXe siècle de cet engouement qui a prosterné critiques, artistes et snobs devant les « tondi » des *Préraphaélites*. Aucun des vieux maîtres rhénans, souabes et tyroliens n'a conquis l'universelle popularité d'un Botticelli, et les noms des plus grands d'entre eux : Stephan Lochner et Martin Schongauer, Conrad Witz et Michael Pacher ne rayonnent guère au delà des limites de leur pays ou de leur province. Certes l'Italie et les Pays-Bas ont été des foyers d'art plus brillants. Mais s'il est vrai que l'Allemagne n'a donné naissance ni à un Giotto, ni à un Jan van Eyck, il s'en faut que le rôle plus modeste des précurseurs de Dürer soit négligeable dans l'évolution de la peinture moderne.

L'injuste discrédit dont souffre l'art germanique s'ex-

plique en grande partie par l'étroitesse de notre culture intellectuelle et artistique, qui, malgré une réaction salutaire, reste trop exclusivement gréco-romaine. Il est certain que l'art allemand déconcerte, au premier abord, des Français élevés dans le culte de l'art grec et de l'art italien de la Renaissance : de même que, pour apprécier l'art japonais, une initiation lente et progressive s'impose à l'Occidental, de même l'art germanique exige, pour être goûté d'un Latin, une éducation de l'œil et un élargissement du goût. Appliquer à des retables souabes le critérium de l'art italianisant, c'est se condamner à n'y rien comprendre.

Sans doute l'art allemand n'a pas, au même degré que l'art italien, le sens de la beauté plastique, — il n'a pas, autant que l'art français, cette passion des problèmes de construction et de technique qui a suscité le magnifique développement de l'architecture gothique et de la peinture impressionniste. Mais l'inélégance des formes, le bariolage du coloris et la grossièreté de la facture sont compensés par des qualités d'invention et de mouvement, par le sens aigu de la valeur expressive de la ligne, par la gravité de la pensée et du sentiment. Mieux que la littérature, cet art populaire, probe et sincère, reflète l'âme de la bourgeoisie allemande à la fin du moyen âge.

Notre connaissance des Primitifs est d'origine récente. Le « siècle des lumières » ne voyait que barbarie dans ce passé « gothique ». L'étude de l'art allemand ne commence en réalité qu'avec le Romantisme. Ce sont les effusions mystiques de Wackenroder, les *Fantaisies sur l'art* de

Tieck et les dissertations de Friedrich Schlegel qui opposèrent au classicisme intolérant de Winckelmann l'art chrétien et germanique du moyen âge et attirèrent l'attention sur les vieilles Écoles de Cologne et de Nuremberg.

Mais l'enthousiasme des Romantiques était plus ardent qu'éclairé. L'histoire de l'art allemand s'est trouvée encombrée dès ses débuts de préjugés tenaces que la science moderne a eu beaucoup de mal à déraciner. Égarés par un nationalisme intempérant, les Romantiques décrétèrent que l'architecture gothique, dont les origines françaises sont aujourd'hui universellement reconnues, n'était autre chose que « l'ancienne architecture germanique » ; séduits par le mysticisme douceâtre de la primitive École colonaise, ils l'exaltèrent aux dépens des Écoles plus viriles de l'Allemagne du Sud. Bref, s'ils ont glorifié l'art allemand du moyen âge, c'est trop souvent à contre-sens.

Il est vrai que la résurrection de ce passé artistique n'était pas tâche facile. Si les monuments conservés sont relativement très nombreux, les documents susceptibles de les éclairer sont très rares. La *Deutsche Akademie* de Sandrart n'est pas une source comparable aux *Vite* de Vasari ou au *Schilderboek* de Karel van Mander. Entre les noms d'artistes exhumés des comptes d'archives et les œuvres non signées que conservent églises et musées, comment établir des corrélations dont la certitude s'impose ? Nombreux sont les *maîtres anonymes* que, dans l'état actuel de la science, nous en sommes réduits à désigner par leur œuvre principale.

Ce que les recherches d'archives ne leur livraient pas, les historiens le demandèrent à l'analyse stylistique des œuvres. Morelli (*Lermolieff*) avait montré, non sans succès, en étudiant les œuvres des maîtres italiens dans les Galeries de Munich, de Dresde et de Berlin, le parti que pouvaient tirer les connaisseurs de l'examen attentif de détails caractéristiques, comme la forme des mains et des oreilles. Appliquée à l'art allemand, la *méthode morellienne* a donné de remarquables résultats. En moins de vingt ans, l'histoire des Primitifs a été renouvelée par de minutieuses monographies, publiées isolément ou groupées dans la précieuse collection des *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*.

Malheureusement il n'existe guère d'études d'ensemble que sur les Écoles de Cologne et de Nuremberg. Tout essai de synthèse présente une extrême difficulté à cause du caractère particulariste de l'art allemand et de l'enchevêtrement presque inextricable des Écoles locales.

L'objet du présent volume est de débrouiller ce chaos et de condenser en quelques pages substantielles les résultats qu'on peut considérer comme acquis.

I. — Caractères généraux de la peinture allemande au XVe siècle.

C'est au XVe siècle que la peinture s'affranchit définitivement du livre et de la muraille et devient le premier des arts plastiques, l'*art majeur*, aux dépens de l'architecture qui passe au second plan.



Cliché Stoedtner.

MAITRE FRANCKE. — L'HOMME DE DOULEUR (Vers 1430).
(Musée de Hambourg.)

Avec l'apparition du tableau de chevalet, la conception même de la peinture se transforme. Les miniaturistes et les fresquistes se contentaient d'emplir des contours avec des tons posés à plat. Le problème que se proposent les peintres du XVe siècle, et après eux les grands artistes de la Renaissance, n'est rien moins que la conquête de l'espace. Il s'agit de réaliser ce miracle : donner sur une surface plane l'illusion des trois dimensions : évoquer le relief des figures réelles par le modelé des chairs et des draperies ; suggérer la profondeur des paysages par des artifices de perspective. Au lieu d'appliquer des silhouettes sur un fond d'or, les peintres s'efforcent de creuser leur panneau, d'espacer les plans, de faire fuir les lointains. L'art antérieur au XVe siècle n'était que de l'*enluminure* : on peut dire que la *peinture* ne commence à exister que du jour où l'on s'avise de substituer à la décoration des surfaces (*Flächenkunst*) la représentation de l'espace (*Raumkunst*).

En même temps que la peinture prend conscience de sa mission véritable, sa technique se renouvelle. L'invention, ou plutôt le perfectionnement de la peinture à l'huile par les frères van Eyck, permit une exécution plus minutieuse, plus moelleuse et plus éclatante que la peinture à la détrempe ou la gouache des miniaturistes. Comme il arrive souvent, la technique influa sur le style : le réalisme le plus franc et le plus fécond, fondé sur l'observation attentive de la nature, remplaça les schèmes traditionnels de l'art byzantin.

L'École allemande n'a pas joué un rôle actif dans cette révolution, et c'est pourquoi elle doit être considérée,

malgré ses mérites, comme une École de second plan. Ce sont les Quattrocentistes italiens qui lui ont enseigné l'art délicat du modelé et les lois de la perspective : c'est aux Pays-Bas qu'elle a emprunté la technique de la peinture à l'huile. Mais sans égaler leurs maîtres, les Allemands ont su conserver à leur peinture, comme jadis à l'architecture gothique importée de France, une saveur originale.

Les formes d'art qui se développent en Allemagne sont étroitement dépendantes de l'état politique et social, qu'il importe tout d'abord de préciser. L'empereur et les nobles sont sans argent, sans autorité, sans prestige : il n'y a donc pas place pour un art de cour, monumental ou raffiné. Non que l'Allemagne du XVe siècle fût un pays pauvre : jamais peut-être elle n'a été plus florissante. Mais toute la richesse est concentrée entre les mains des bourgeois. Au XIVe siècle, une série de révolutions locales qui éclatent presque simultanément dans toutes les grandes villes : à Ulm, à Strasbourg, à Ratisbonne, à Augsbourg, à Cologne, porte la classe bourgeoise au pouvoir et substitue à la tyrannie de l'évêque ou des patriciens (*Geschlechter*) le régime démocratique des corporations (*Zünfte*). Les artistes ne peuvent attendre de commandes que de ces riches marchands, parvenus sans culture, qui imposent leur goût mesquin. C'est pourquoi l'art allemand du XVe siècle, comparé aux élégances florentines, nous choque par sa vulgarité plébéienne : c'est un *art de petites gens*.

Le culte ou le respect des artistes est un sentiment inconnu aux civilisations bourgeoises : aussi la condition



Cliché Stoedtner.

MAITRE DU RETABLE DE LIESBORN. — L'ANGE AU CALICE (1465).

(Musée de Münster.)

sociale des peintres est-elle très humble. Leur gueuserie est proverbiale. Ils vivent confondus dans la foule des artisans (*Handwerker*) auxquels ils sont assimilés. Ils forment une guilde sous le patronage de saint Luc, peintre de la Vierge. Ils habitent généralement dans la même rue, la rue des Peintres (*Schildergasse*), où se dresse leur maison corporative, se marient dans la corporation et travaillent en commun dans un atelier. La durée des années d'apprentissage et de voyage (*Lehr-und Wanderjahre*), les conditions d'admission à la maîtrise sont strictement réglementées. L'artiste n'est pas encore dégagé de l'artisan; il n'a pas conscience de son « éminente dignité ». Dürer s'en plaignait amèrement à son ami Pirckheimer : « A Venise, je suis un gentilhomme, à Nuremberg un pauvre hère. »

Ce n'est pas pour leur délectation personnelle ou pour éterniser leur mémoire que les riches bourgeois commandent des œuvres d'art : ils n'ont d'autre ambition que de se recommander à Dieu et à leurs saints patrons en dédiant un beau retable dans leur église paroissiale. Aussi le développement du *retable* à volets (*Flügelaltar*) qui remplace l'antependium primitif est-il un des caractères essentiels de la peinture allemande du XVe siècle. On oublie trop souvent que presque tous les tableaux du XVe siècle recueillis dans les Musées sont des volets détachés d'anciens retables : ces fragments de grandes décorations conçues pour la perspective d'une nef ou la pénombre d'une chapelle ne prennent tout leur sens que si on les rattache, par la pensée, à ces ensembles disjoints et mutilés.

Les retables ne sont pas seulement un assemblage de peintures : car les volets peints, cloisonnés et subdivisés en plusieurs registres ou compartiments, encadrent presque toujours un bas-relief ou des figures en bois sculpté (*Schnitzwerk*). Le coffre repose sur une prédelle (*Staffel*) qui est très souvent sculptée et se complète par un couronnement architectonique (*Aufsatz*) en forme de pignon ajouré. Ainsi la peinture et la sculpture collaborent étroitement : les deux arts s'efforcent de se pénétrer, la sculpture en recherchant les *effets pittoresques* à l'aide de polychromie et de dorures, la peinture en visant à des *effets plastiques* par l'accentuation des contours, la brutalité des contrastes et le style anguleux des draperies.

Certains retables ne possèdent qu'une paire de volets qui se rabattent sur le coffre ; mais d'autres plus ambitieux ont jusqu'à deux et trois paires de volets fixes ou mobiles : ce sont des retables à transformations (*Wandelaltar*) qu'on ouvre et qu'on feuillette à la façon d'un gigantesque livre d'images. En temps ordinaire, les volets, dont la face extérieure était généralement peinte en grisaille, restaient fermés (*Werktagsseite*) : les jours de fête, on les ouvrait tout grands pour révéler aux fidèles éblouis la splendeur des peintures intérieures sur fond d'or et des sculptures polychromes (*Festtagsseite*).

Un pareil travail ne pouvait être l'œuvre d'un seul artiste, d'autant plus que les donateurs en exigeaient l'achèvement dans un délai assez court. Les retables allemands sont donc des *œuvres collectives*. La commande était en général reçue



Cliché Stoedtner.

ÉCOLE DE COLOGNE. — SAINTE VÉRONIQUE (Vers 1420).

(Pinacothèque de Munich.)

par un peintre qui s'assurait la collaboration d'un ou plusieurs sculpteurs et qui répartissait la besogne entre ses apprentis : il se chargeait lui-même des volets intérieurs qui sont toujours les plus soignés. Il faut connaître ces procédés de division du travail, si contraires aux habitudes de nos artistes modernes, pour juger équitablement l'art allemand du xve siècle.

Les retables chichement payés n'auraient pas suffi à faire vivre les peintres : c'est pourquoi ils cherchèrent des ressources dans la pratique de la *gravure*, art populaire par excellence, qui trouvait aisément des débouchés aux foires de Francfort. Avec ces gravures d'une vente facile, l'artiste pouvait attendre les commandes.

L'Allemagne s'attribue l'*invention* de la gravure comme celle de l'imprimerie : c'est là une prétention assez vaine : car les origines de la gravure sur bois (*Holzschnitt*) et de la gravure sur cuivre (*Kupferstich*) sont aussi anciennes que l'impression sur étoffes et l'orfèvrerie et quant à la priorité du tirage des estampes sur papier, il semble que, dans l'état actuel des recherches, les Pays-Bas et même la France aient autant de droits que l'Allemagne à la revendiquer.

Mais il est juste de reconnaître que la gravure prit de bonne heure plus d'importance en Allemagne que dans tout autre pays. Ni l'Italie, ni les Pays-Bas n'ont su tirer le même parti de la gouge et du burin. A partir de Marc-Antoine Raimondi, la gravure italienne se voue à la traduction ou à l'interprétation de la peinture, tan-

dis qu'en Allemagne presque toutes les gravures du xve et du xvie siècles sont des œuvres originales, indépendantes de la peinture, expressément conçues pour le bois ou le cuivre. La plupart des peintres allemands ont été des *peintres-graveurs* (*Malerstecher*) et les plus célèbres d'entre eux : Schongauer et Dürer sont même plus graveurs que peintres. C'est à leurs estampes beaucoup plus qu'à leurs tableaux qu'ils doivent leur renom dans leur pays et à l'étranger. C'est par ce médium que le génie allemand s'est le mieux affirmé et communiqué. En ce sens on peut dire que la gravure a été *l'art national* de l'Allemagne (1).

Cette prédominance des arts graphiques a été aussi néfaste à la peinture allemande que son association avec la sculpture sur bois. Les artistes transposent inconsciemment dans la peinture les procédés et le style de la gravure; de là l'exagération du trait, la sécheresse des contours, le style cassant des draperies : si les tableaux italiens sont des réductions de fresques, les tableaux allemands sont souvent des gravures coloriées démesurément agrandies.

Dans les gravures comme dans les peintures de retables, les bourgeois allemands du xve siècle ne s'intéressent guère qu'au *sujet*. L'art, qui est encore au service de l'Église, est conçu comme une prédication par l'image : il illustre les doctrines de la foi ou la légende des saints. Insensibles à

(1) La gravure, qui était pour les Allemands une nécessité matérielle, était aussi le moyen d'expression le plus conforme à leur génie. Ce procédé rapide convient à merveille à des artistes riches d'idées et peu soucieux d'exécution parfaite ; or le goût de la ligne expressive prime chez eux le sens de la couleur, et la pensée les intéresse plus que la forme pure.



Cliché Stoedtner.

STEPHAN LOCHNER. — LA VIERGE A LA VIOLETTE.

(Cologne, Musée archiépiscopal.)

la pureté des lignes et à l'harmonie des couleurs, les donateurs ne demandent aux peintres que des contes édifiants. Il en résulte que l'art allemand est essentiellement *narratif*. Un simple groupement plastique ne lui suffit pas ; il exige une action qui se déroule : de là sa prédilection pour les *œuvres cycliques* : assemblages de peintures étagées sur les volets à compartiments des retables ou « suites » de gravures, qui permettent de narrer tout au long l'idylle de l'Enfance du Christ ou la tragédie de la Passion. Jusque dans ses productions les plus médiocres, l'art allemand présente un très vif intérêt iconographique.

La *Biblia pauperum* et le *Speculum humanæ salvationis*, répandus à d'innombrables exemplaires par l'imprimerie et la gravure, restent les répertoires les plus fréquemment consultés par les artistes (1). Le symbolisme du *Speculum*, qui raconte l'histoire de la Chute et de la Rédemption en opposant, suivant la méthode typologique, à chaque récit du Nouveau Testament les *types* ou préfigures de l'Ancien Testament, eut une vogue immense : il inspira une multitude d'œuvres d'art depuis les vitraux de l'église Saint-Étienne de Mulhouse et les fresques du cloître de Brixen en Tyrol jusqu'au retable de Conrad Witz à Bâle.

L'*Ars moriendi*, qui montre le mourant aux prises avec les anges et les démons qui se disputent son âme, ne fut pas moins populaire : car le XV[e] siècle est hanté par l'idée de la mort. Les famines et les pestes qui affolaient l'huma-

(1) Cf. sur ces thèmes iconographiques P. PERDRIZET, *Étude sur le* Speculum humanæ salvationis ; — *La Vierge de Miséricorde*, Paris, 1908.

nité développèrent la dévotion à la *Vierge de Miséricorde* (*Schutzmantelmadonna*), qui abrite la chrétienté sous les plis de son manteau, ainsi que le culte des *Quatorze intercesseurs* (*14 Nothelfer*), et des saints « antipesteux » comme saint Sébastien, saint Christophe et sainte Barbe qu'on invoquait contre la male mort. Enfin le thème pathétique de la *Danse macabre*, qui apparaît en France au XIVe siècle, enfiévra les imaginations allemandes.

Deux influences nouvelles contribuèrent à transformer l'iconographie traditionnelle : le *Mysticisme* et le *Théâtre des Mystères* (1).

Les grands Mystiques allemands : maître Eckardt, Tauler et surtout Suso, ont exercé sur les Primitifs rhénans de la fin du XIVe siècle une influence comparable, toutes proportions gardées, à celle de saint François d'Assise sur les Giottesques italiens. Suso veut que l'homme se spiritualise par le jeûne, par la souffrance, par la maladie. « Plus le corps fleurit, dit-il, plus l'âme se dessèche ; plus le corps se dessèche, plus l'âme se fortifie. » Mais les pratiques ascétiques ne font qu'exaspérer sa sensualité. Il se représente la Vierge comme sa fiancée : ses prières sont des déclarations passionnées : la « Vierge tendre, fleurie et rose » (*die zarte, geblümte, rosige Magd*) est sa Dame céleste. En somme, il transporte dans la mariolâtrie chrétienne le *Minnedienst* de la chevalerie et jusqu'aux expressions de la poésie amoureuse des *Minnesänger*.

(1) Cf. PELTZER, *Deutsche Mystik und deustche Kunst*, Strasbourg, 1899. — E. MALE, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, Paris, 1908.



Cliché Bruckmann

STEPHAN LOCHNER. — TRIPTYQUE DES ROIS MAGES (Vers 1440).

(Cathédrale de Cologne.)

Ces visions mystico-amoureuses ont eu une influence certaine sur les types, sur les thèmes, sur l'esprit même de la peinture rhénane. Les vierges colonaises aux tresses blondes, aux joues pâles, aux sourcils à peine indiqués sous le front « bombé d'innocence », à la bouche menue, aux doigts fuselés, ne sont-elles pas les sœurs de la *zarte, rosige Magd* de Suso? La Madone tient sa cour céleste dans le Jardin du Paradis embaumé de buissons de roses, de lis blancs comme la neige et de violettes odorantes, et la nature printanière loue le Créateur par les mille petites bouches parfumées des fleurs. Ces thèmes mystiques du *Jardin du Paradis* (*Paradiesgarten*), de la *Vierge au buisson de roses* (*Madonna im Rosenhag*), sont l'apanage de l'art rhénan.

Au contraire, le théâtre religieux, dont M. Mâle a magistralement démontré l'influence, agit au xve siècle sur tout l'art européen. Les Mystères, véritables tableaux vivants, proposent aux peintres des modèles pour la composition des scènes, les attitudes des personnages, les costumes et les décors ; ils substituent ainsi à l'art didactique du xiiie siècle un art pathétique et pittoresque.

Si le thème favori de l'art allemand du xve siècle est la *Passion*, c'est que le théâtre a popularisé ce motif et l'a imposé à l'imagination des artistes et des donateurs. Holbein l'ancien a dû peindre par trois fois le cycle de la Passion, et Albert Dürer professe encore au commencement du xvie siècle que « la mission essentielle de la peinture est de représenter les souffrances du Sauveur ». Le peuple

entendait rétrouver dans la peinture l'image fidèle des scènes touchantes ou burlesques que jouaient sous ses yeux les Confrères de la Passion. Pour émouvoir plus fortement ces âmes frustes, les artistes exagèrent, à l'exemple des acteurs, la bestialité des bourreaux à mine patibulaire qui s'acharnent contre le Christ pantelant. Le réalisme caricatural de l'art allemand n'est ici que la copie trop fidèle du théâtre religieux.

Bien que les œuvres inspirées par la mise en scène traditionnelle présentent partout les mêmes caractères iconographiques, l'extrême décentralisation artistique qui résulte de l'anarchie politique donne naissance à une multitude d'Écoles provinciales qui impriment chacune leur marque à ces thèmes uniformes. Des centres d'art indépendants se développent dans toutes les villes libres de l'Empire depuis le Rhin jusqu'à l'Elbe, qui marque au XVe siècle la limite de l'Allemagne civilisée (1). Cologne et Nuremberg sont les principales métropoles artistiques du XVe siècle; mais en dehors de ces deux grands centres, des Écoles locales très actives se constituent dans les villes de la Hanse, en Westphalie, dans la région du haut Rhin, en Souabe et dans le Tyrol.

Cette multiplicité des Écoles locales ne permet pas d'adopter pour l'exposé des faits un ordre chronologique. L'historien est contraint de recourir à la *méthode topographique*. Ce procédé a ses inconvénients : il donne au

(1) Les pays à l'est de l'Elbe ne sont encore que des *Marches*, des territoires de colonisation (*Kolonialgebiete*) qui ne possèdent pas un art autochtone.



Cliché Stoedtner.

MAITRE DE LA VIE DE LA VIERGE. — LA MADONE
ET SAINT BERNARD.
(Cologne, Musée Wallraf Richartz.)

lecteur une impression d'émiettement et rompt l'unité du mouvement qui entraîne l'art allemand vers ses destinées. Mais c'est le seul qui réponde à la réalité : chaque École provinciale ou locale constitue en effet un groupe autonome qui suit son évolution propre.

Pour nous orienter dans cette *selva oscura*, nous adopterons ici la division traditionnelle et d'ailleurs légitime entre les *Écoles de Allemagne du Nord* (*niederdeutsche Schulen*) et celles de l'*Allemagne du Sud* (*oberdeutsche Schulen*).

II. — Les Écoles de l'Allemagne du Nord.

L'histoire de l'art ne connaissait naguère dans l'Allemagne du Nord que l'École de Cologne : des recherches récentes ont démontré l'existence de centres d'art indépendants, aussi anciens et aussi actifs, en Westphalie et dans les villes hanséatiques.

1. *L'École hanséatique.* — Dès le XIV[e] siècle, une École de peinture se développe dans les ports de la Hanse enrichis par le commerce avec les Pays-Bas, l'Angleterre et la Scandinavie, à Lübeck et surtout à Hambourg. Les recherches de M. Lichtwark ont mis en lumière les deux maîtres principaux de cette École hambourgeoise : maître Bertram et maître Francke.

Maître Bertram de Minden vécut à Hambourg de 1367 à 1415, et son œuvre capitale : le *maître-autel de l'église Saint-Pierre de Hambourg*, qu'on appelle parfois *retable*

de Grabow (*Grabower Altar*) du nom de la petite ville mecklembourgeoise où il fut longtemps relégué, porte la date de 1379. Ce grand retable comprend vingt-quatre tableaux et des sculptures en bois polychromé. Les tableaux représentent la Création du monde, l'histoire de nos premiers parents, la vie de la Vierge; les sculptures groupent autour du Christ crucifié les Prophètes qui ont prédit la Rédemption, les Apôtres qui l'ont annoncée au monde, les Martyrs qui ont souffert pour la foi, les Pères de l'Église et les grands Fondateurs d'ordres qui ont organisé l'Église chrétienne. Ainsi c'est toute l'histoire chrétienne qui se déroule sous nos yeux depuis la création du monde et le péché originel jusqu'à la fondation des grands ordres monastiques.

Bien qu'elles soient mal proportionnées, ces figures peintes et sculptées sont frémissantes de vie. Rien de plus expressif que le cri d'Isaac sous le couteau d'Abraham et ses gestes tâtonnants d'aveugle lorsqu'il bénit la fraude de Jacob. Les figures ne sont pas encore conçues dans l'espace : cependant on observe dans la Création des plantes un timide essai de paysage. La technique est très curieuse : la couleur n'est pas étalée uniformément, mais piquetée de points et de traits bruns ou jaunes.

Maître Francke, qui fut peut-être l'élève de Maître Bertram, est un des plus grands coloristes de l'art allemand. Son œuvre la plus importante, dont les fragments ont été recueillis au musée de Hambourg, est le *retable de saint Thomas de Cantorbéry*, commandé en 1424 par



Cliché Alinari.

MAITRE DE LA DÉPOSITION DE CROIX. — DÉPOSITION DE CROIX.
(Vers 1510).
(Paris, Musée du Louvre.)

une confrérie de marchands hambourgeois (*Bruderschaft der Englandsfahrer*) qui trafiquaient avec l'Angleterre. Cet ensemble monumental, antérieur d'une vingtaine d'années au « Dombild » de Stephan Lochner, comprenait deux paires de volets. Sur la face extérieure l'artiste avait peint huit panneaux représentant sur un fond rouge piqueté d'étoiles d'or la légende de la Vierge, protectrice des navigateurs, et de saint Thomas de Cantorbéry, patron de la confrérie. L'intérieur du retable représentait sur fond d'or une grande Crucifixion, encadrée de quatre scènes de la Passion.

La rage des bourreaux dans la scène de la Flagellation, les hésitations de Pilate que Caïphe s'efforce de vaincre, la fuite de saint Thomas qui laisse entre les mains des persécuteurs lancés à ses trousses la queue de son cheval, sont rendues d'une façon très expressive; mais c'est surtout l'intensité du coloris qui est remarquable.

Tous ces dons s'exaltent dans l'*Homme de douleur* (*Christus als Schmerzensmann*) du musée de Hambourg. Cette émouvante figure résume à elle seule toute la tragédie de la Passion. Le Christ nu, couronné d'épines, montre les plaies saignantes de son flanc et de ses paumes trouées. Deux petits anges tiennent en main le lys et l'épée flamboyante, symboles du Jugement dernier.

Cette floraison fut de courte durée. Maître Francke n'eut pas de successeur. A partir du milieu du xve siècle, l'École de Hambourg, dont la vitalité décline avec celle de la Ligue Hanséatique, est absorbée par l'École voisine des

Pays-Bas. Elle perd toute originalité et ne produit plus dès lors que de médiocres pastiches de Quentin Matsys.

2. *L'École de Westphalie.* — Les origines de l'École de Westphalie sont plus anciennes et bien qu'elle ait subi elle aussi l'influence des de Cologne et des Pays-Bas, elle conserve plus longtemps un goût de terroir, une saveur locale. Sa verdeur rustique contraste avec la miévrerie douceâtre des Primitifs colonais.

Cette rusticité tient peut-être à ce que les peintres westphaliens ignoraient les raffinements de la civilisation urbaine. Au moyen âge, la capitale artistique de la Westphalie était la petite ville de Soest (1) qui, grâce à sa situation sur la route de Cologne à Lübeck, atteignit dès le XIIIe siècle une grande prospérité. Soest entretenait des relations commerciales avec tout le nord de l'Europe, de Bruges à Novgorod. Au XVe siècle, la prééminence artistique passe à Dortmund et à Münster.

Les œuvres les plus anciennes de l'École de Soest sont l'*Antependium de sainte Walpurge* au Musée provincial de Münster et les deux *retables de la Crucifixion* et de *la Trinité* au musée de Berlin, qui remontent au commencement du XIIIe siècle. L'antependium de Münster imite la décoration des sarcophages romains. Les figures, rigoureusement frontales, sont de simples silhouettes raides et figées. Aucune indication de volume et d'espace. Les

(1) Prononcer Sôst.

formes sont définies par des contours très accentués, que le peintre enlumine avec des couleurs posées à plat.

Les deux retables de Berlin proviennent de la Wiesenkirche (Notre-Dame-des-Champs) de Soest. Ce sont des panneaux rectangulaires en bois de chêne, tendus de parchemin préparé à la craie. Les couleurs à la détrempe sont étendues en couche très mince. Les figures bariolées de rouge et de bleu sont cernées de contours brun noir et s'enlèvent sur un fond d'or. Le vigoureux relief des nimbes et des encadrements en plâtre gaufré montre que la peinture à ce stade primitif s'efforce de rivaliser avec le travail en repoussé des orfèvres. Les retables peints ne sont encore que des contrefaçons à bon marché des antependiums en métal précieux.

Dans le retable de la Crucifixion, le Christ en croix est entouré des figures traditionnelles de l'Ecclesia qui recueille dans un calice le précieux sang et de la Synagogue aux yeux bandés, portant les tables de la Loi. A gauche, Jésus est amené, les mains liées, devant Caïphe; à droite, les trois Maries se rendant au tombeau trouvent l'ange assis sur la pierre du sarcophage béant. Ce groupe des *Myrophores* témoigne nettement d'une influence byzantine et nous contraint d'admettre qu'il y a eu, dans le premier tiers du XIII[e] siècle, des rapports étroits entre l'École de Soest et l'art byzantino-italien.

Le premier peintre westphalien dont le nom soit parvenu jusqu'à nous est maître Conrad de Soest qui vivait au commencement du XV[e] siècle. Sa grande *Crucifixion* de 1404,

dans l'église de Nieder-Wildungen, est la première peinture allemande signée et datée (1). Au pied de la croix où Christ est cloué entre les deux larrons, grouille une cohue pittoresque de chevaliers magnifiquement vêtus, de paysans et de femmes du peuple. Il est possible que maître Conrad ait séjourné à la cour des ducs de Bourgogne, qui était alors le plus grand centre artistique de l'Europe occidentale. En tout cas, il marque nettement la rupture avec la tradition byzantine.

Dans la seconde moitié du xv[e] siècle, la Westphalie, située dans le voisinage immédiat des Pays-Bas, ne peut se soustraire à leur influence qui triomphe dans l'Allemagne entière. L'artiste le mieux doué de cette époque est un peintre anonyme qu'on a baptisé *Maître de Liesborn* d'après son œuvre principale : le maître-autel de l'abbaye bénédictine de Liesborn, près de Münster, qui fut consacré en 1465 et dont les fragments sont partagés aujourd'hui entre la National Gallery de Londres et le Musée provincial de Münster. Le centre du retable était occupé par le Christ en croix environné d'un essaim d'anges ailés qui recueillent son précieux sang dans des *graals*. Au pied de la croix se dressaient la Vierge et saint Jean, saint Benoît et sainte Scolastique, saint Côme et saint Damien.

Par sa technique minutieuse, le maître de Liesborn se révèle disciple des Flamands. Mais c'est aux Primitifs sien-

(1) On sait que les signatures d'artistes sont très rares dans la première moitié du xv[e] siècle. L'inscription est ainsi conçue : « Hoc opus est completum per Conradum pictorem de Susato sub anno domini MCCCCIV ».

nois qu'il s'apparente le plus intimement par son idéalisme délicat, par la grâce exquise de ses anges adolescents aux cheveux bouclés, aux grands yeux fendus en amande.

Après lui, l'influence flamande qui s'exerce sans contrepoids incline l'École de Westphalie vers un réalisme brutal. Les frères Victor et Heinrich Dünwegge appartiennent déjà au commencement du XVIe siècle. Leurs œuvres les plus caractéristiques sont le grand triptyque de l'église des Dominicains à Dortmund (1521) et les *Exemples de justice* (*Gerechtigkeitsbilder*) de l'hôtel de ville de Wesel. Dans ces tableaux qui avaient pour mission de rappeler aux juges leur devoir, aux témoins leur serment, on reconnaît l'influence des compositions analogues, que Rogier van der Weyden, Thierry Bouts et Gérard David avaient été chargés de peindre pour les hôtels de ville de Bruxelles, de Louvain et de Bruges (1).

3. *L'École de Cologne.* — L'École de Cologne est devenue, grâce aux romantiques, la plus populaire de toutes les écoles de peinture allemandes. Sa prospérité ne fut pas de longue durée : elle ne commence à proprement parler qu'à la fin du XIVe siècle ; vers 1450 elle est devenue une simple dépendance des Pays-Bas et sa vitalité est complètement épuisée au commencement du XVIe siècle. Mais pendant cent cinquante ans environ sa production fut extraordinairement

(1) Les derniers représentants de l'École westphalienne sont des portraitistes un peu secs, Ludger et Hermann tom Ring de Münster, et un « petit maître » ornemaniste et graveur : Heinrich Aldegrever, qui se rattache à l'école de Dürer et intéresse surtout l'art décoratif.

abondante. Les églises de Cologne regorgeaient d'ex-voto dus à la munificence de pieux donateurs. La plupart de ces œuvres ont été sauvées de la destruction à l'époque de la Révolution française par l'intervention opportune de quelques collectionneurs avisés. La collection Wallraf a formé plus tard le fonds du musée de Cologne, tandis que la collection Boisserée venait combler les lacunes de la Pinacothèque de Munich : c'est dans ces deux musées qu'on peut le mieux suivre aujourd'hui l'évolution de l'École colonaise.

La « sainte Cologne », fut, pendant tout le moyen âge, la véritable métropole religieuse, commerciale et artistique de l'Allemagne rhénane. Le culte de sainte Ursule et des onze mille vierges, de saint Géréon et des martyrs de la Légion thébaine, et surtout les reliques des Rois Mages apportées de Milan par l'empereur Frédéric Barberousse, y attiraient les pèlerins du monde entier. Elle se parait d'admirables églises romanes et amorçait au XIIIe siècle la construction d'un Dôme gothique colossal qui prétendait surpasser la cathédrale d'Amiens, son modèle. Son Université rivalisait avec la Sorbonne. La scolastique y était professée avec éclat par le célèbre dominicain Albert le Grand, maître de saint Thomas d'Aquin : ce fut au XIVe siècle la ville d'élection des Mystiques.

Par sa situation sur le bas Rhin, au confluent de trois civilisations, Cologne était prédestinée à servir d'intermédiaire entre l'Allemagne, la France et les Pays-Bas : elle propagea tour à tour en Allemagne l'architecture gothique française et la peinture flamande.



Cliché Schmidt.

ATTRIBUÉ A MAITRE BERCHTOLD LANDAUER. — RETABLE IMHOF (1420).

(Nuremberg, Église Saint-Laurent.)

A la fin du XIVe siècle, il semble que l'influence siennoise ait été transmise aux peintres rhénans par les deux grands centres de civilisation de cette époque : Prague, la ville impériale, et Avignon, la cité papale : elle s'avère dans le *retable des Clarisses* (*Clarenaltar*), peint vers 1380, qui sert aujourd'hui de maître-autel à la cathédrale. Ce polyptyque, qu'une restauration récente a débarrassé des repeints qui le défiguraient, est une œuvre imposante divisée en petits panneaux par des arcatures dorées. Toutes les peintures ne sont pas de même valeur; mais les scènes de l'enfance du Christ, traitées dans le style de la miniature, ont une délicieuse fraîcheur d'idylle. C'est ici qu'apparaît pour la première fois ce type de Vierge blonde au grand front bombé, aux yeux baissés, à la bouche mignonne qui s'imposera à la peinture colonaise pendant plus d'un demi-siècle.

La manière du peintre des Clarisses se retrouve dans les deux œuvres les plus populaires que l'École de Cologne ait produites avant le *Dombild* : la *Madone à la fleur des pois* du musée Wallraf, dont on a récemment contesté, sans raisons valables, l'authenticité et la *Sainte Véronique* de la Pinacothèque de Munich. Toute la féminine tendresse du mysticisme colonais est quintessenciée dans cette moniale pâle qui, inclinant son douloureux visage, présente le linge miraculeux sur lequel s'est imprimée la Sainte Face. Suso aurait aimé cette vierge « blanche, toute en âme, qui se découpe ainsi qu'une vision céleste sur un fond d'or ».

Comment s'appelait l'auteur de ces œuvres exquises? Nous savons qu'après l'insurrection victorieuse des tisserands,

en 1370, un certain *Magister Wilhelmus* fut chargé par le Conseil de peindre la miniature de présentation du nouveau Livre de serment. D'autre part, le chroniqueur de Limbourg nous apprend qu'il y avait à Cologne vers 1380 un peintre nommé Wilhelm qui était réputé « le meilleur en pays allemands » (*der beste meler in Duschen landen*). Il est bien tentant d'attribuer à ce maître Wilhelm de Herle l'*autel des Clarisses*, la *Madone à la fleur des pois* et la *Sainte Véronique*. Cependant M. Firmenich-Richartz s'est efforcé de démontrer, contrairement à l'opinion courante, que cette gloire appartient en réalité à son successeur, Hermann Wynrich de Wesel.

Un hasard heureux nous a permis d'identifier le plus grand maître de l'École de Cologne au xv[e] siècle. Dans son *Journal de voyage aux Pays-Bas*, Albert Dürer note qu'il se fit ouvrir pour deux liards, dans la chapelle de l'hôtel de ville de Cologne, le triptyque de maître Stephan. Il s'agit du célèbre triptyque des Rois Mages, aujourd'hui conservé à la cathédrale. Cette indication sommaire a permis de reconstituer la biographie de l'artiste. Les documents d'archives nous ont appris que ce maître Stephan s'appelait Lochner, qu'il était originaire de Meersburg sur le lac de Constance et qu'il émigra vers 1430 à Cologne où il mourut en 1451. Ce n'est donc pas un autochtone. Mais il s'adapta à son nouveau milieu et il réussit si heureusement à combiner son réalisme souabe avec le mysticisme du maître de *Sainte Véronique* qu'il nous apparaît aujourd'hui comme le représentant par excellence de l'École de Cologne.



Cliché Schmidt.

MAITRE DU RETABLE TUCHER. — SAINT AUGUSTIN ET SAINTE MONIQUE. Vers 1450.
(Nuremberg, Église Notre-Dame.)

Les œuvres qu'on peut lui attribuer avec certitude sont en petit nombre. La plus ancienne est sans doute le *Jugement dernier* du musée de Cologne, panneau central d'un retable dont les volets appartiennent aux musées de Munich et de Francfort. Au-dessous du Christ trônant sur un double arc-en-ciel entre la Vierge et saint Jean, la séparation des bons et des méchants est détaillée avec une verve réaliste qui fait songer aux diableries flamandes. Des diables griffus entraînent en enfer, malgré leur résistance désespérée, les gloutons et les luxurieux, tandis que saint Pierre reçoit à la porte du Paradis, aux sons d'une musique céleste, la longue théorie des bienheureux.

L'idéalisme colonais s'affirme davantage dans deux tableaux consacrés à la Madone. La vision mystique de l'*Hortus conclusus* fleuri de lys et de roses pâles, où la Vierge trône au milieu de sa cour d'anges musiciens, a été rarement rendue avec plus de charme que dans la *Madone au buisson de roses* du musée Wallraf-Richartz. La grande *Madone à la violette* du Musée archiépiscopal rappelle la Véronique de Munich. Drapée dans les plis d'un manteau rouge, elle porte assis sur son bras droit l'Enfant nu ; de la main gauche, elle tient d'un geste un peu mièvre une violette, symbole d'humilité. A ses pieds se blottit une minuscule donatrice.

La *Présentation au temple* du musée de Darmstadt est le seul tableau daté de l'artiste ; il est de 1447 et appartient par conséquent aux dernières années de sa vie. Le grand-prêtre Siméon pose l'Enfant nu sur l'autel sur-

monté d'une magnifique châsse d'orfèvrerie. Tandis que la Vierge, en manteau bleu, offre à genoux les deux colombes du sacrifice, Joseph tire en rechignant son obole de son escarcelle. Au premier plan, des enfants de chœur, alignés par rang de taille, tiennent des cierges allumés en l'honneur de la fête de la Chandeleur; des feuilles de houx jonchent le pavement (1).

Le chef-d'œuvre de Stephan Lochner, le célèbre *Dombild* ou triptyque de la cathédrale, a été peint probablement vers 1440, quelques années après le polyptyque des frères van Eyck. Commandé par le Conseil pour la chapelle municipale, il est dédié aux patrons de la cité. Au centre, les trois Rois Mages adorent la Vierge et l'Enfant : à droite et à gauche s'avancent à la tête d'un brillant cortège saint Géréon et sainte Ursule. Ainsi tout converge vers la Madone. L'ensemble est admirablement équilibré ; contrairement à l'usage, au lieu de grouper les trois rois du même côté, le peintre a agenouillé symétriquement un Mage de chaque côté de la Vierge.

Si l'on compare le Dombild à la Sainte-Véronique, on s'aperçoit immédiatement du changement profond qui s'est accompli entre 1420 et 1440 dans l'esthétique colonaise. Les proportions des figures ne sont plus les mêmes :

(1) Une réplique de ce tableau avec quelques variantes intéressantes se trouve dans la collection de M. Jean Dollfus, à Paris : c'est un triptyque, admirablement conservé, qui représente au centre la Présentation au temple, sur les volets l'Adoration des Mages et le Triomphe du Christ et de la Vierge : il a été reproduit dans la revue *Les Arts* (1904). Les critiques allemands l'attribuent sans raisons probantes au Maître de la Parenté de la Vierge.



Cliché Stœdtner.

MAITRE DU RETABLE PERINGSDÖRFFER. — VISION MYSTIQUE DE SAINT BERNARD (1487).
(Nuremberg, Musée Germanique.)

au lieu de formes frêles, émaciées, presque immatérielles, nous voyons des figures robustes et trapues, solidement campées sur leurs jambes. Les saintes ne baissent plus les yeux comme pour les fermer aux séductions de ce monde : elles regardent bien en face, avec un sourire malicieux et des mines coquettes.

Contrairement aux humbles préceptes des mystiques, tous les personnages sont habillés somptueusement. Les Mages font chatoyer leurs robes de brocart, fourrées d'hermine. Derrière saint Géréon qui s'avance fièrement, le poing sur la hanche, brandissant de sa main gantée de fer l'étendard de la légion, marche une troupe de jeunes bellâtres, couronnés de « chapeaux de fleurs ». Des compagnes délurées de sainte Ursule on serait tenté de dire ce que Ruskin insinuait de la Vierge dorée d'Amiens : ce sont des « soubrettes » colonaises. Prud'hommes dévots, galants et jouvencelles défilent en habits de fête. Dans ce magnifique spectacle, aucune mysticité : c'est la glorification de la bourgeoisie colonaise à l'apogée de sa richesse.

Bien que le Dombild soit postérieur de plusieurs années au retable de l'Agneau, on n'y trouve aucune indication de paysage et de plans : les figures pressées se découpent en silhouette sur un fond d'or. Mais si cette œuvre archaïque n'est pas de celles qui marquent un progrès dans l'histoire de la peinture, elle justifie son grand renom par l'éclat d'un coloris qui s'ordonne harmonieusement autour du bleu lumineux du manteau de la Vierge.

L'*Annonciation* peinte sur les volets extérieurs de ce

triptyque est d'une rare beauté. A genoux sur son prie-dieu, la Vierge se retourne avec un mouvement de grâce timide vers l'ange aux ailes frémissantes qui porte sur son aube blanche une magnifique dalmatique d'un brun rouge et tient à la main un parchemin d'où pend un sceau avec la formule de salutation : *Ave gratia plena* (1). Ces deux figures monumentales se détachent sur un rideau de brocart d'or.

On peut dire que le Dombild marque à la fois l'apogée et le terme de l'École de Cologne. Les successeurs de Stephan Lochner, vont se former dans les ateliers de Bruges et de Louvain : en même temps, les Pays-Bas exportent en Allemagne des artistes et des œuvres d'art. L'*homme aux œillets* de Jan van Eyck sert de modèle au Maître de la Parenté de la Vierge. En 1438 un chanoine de Cologne, Heinrich Werl, commande au maître de Flémalle le petit autel portatif du musée du Prado. Rogier van der Weyden, qui s'arrête à Cologne en 1451 à son retour d'Italie, peint pour l'église Sainte-Colombe le célèbre triptyque de l'*Adoration des Mages* (Pinacothèque de Munich) qui a fasciné et hanté presque tous les Primitifs allemands du xve siècle. Bref, à partir de 1440 environ, la frontière s'efface : l'Allemagne rhénane n'est plus qu'une province tributaire de l'École des Pays-Bas.

Le premier de ces maîtres « flamingants » de la seconde moitié du xve siècle est le *Maître de la Vie de la Vierge*

(1) L'Ange annonciateur apportant un parchemin scellé en bonne et due forme est très fréquent dans l'iconographie allemande.



Cliché Bruckmann.

MARTIN SCHONGAUER. — LA VIERGE AU BUISSON DE ROSES (1473).

(Colmar, Église Saint-Martin.)

(*Meister des Marienlebens*), ainsi nommé d'après un cycle de sept tableaux de la Pinacothèque de Munich provenant de l'église Sainte-Ursule de Cologne. Il a certainement connu Thierry Bouts à Louvain ; mais ses figures anguleuses sont moins flegmatiques que celles du Primitif hollandais. Il sait traduire avec une émotion contenue, et profonde, la douleur muette et d'autant plus poignante de la Vierge et de saint Jean au pied de la croix. Sa *vision de saint Bernard* est une des œuvres les plus délicates de la mariolâtrie chrétienne : la Vierge de son sein pressé fait jaillir quelques gouttes de lait sur la face du moine extasié qui d'une main timide caresse les jambes nues de l'Enfant : il y a dans cette œuvre un mélange savoureux de gaucherie et de délicatesse, d'ascétisme et de sensualité. Il suffit de comparer le Maître de la Vie de la Vierge au *Maître de la Passion de Lyversberg*, avec lequel on lui faisait jadis l'injure de le confondre, pour voir combien il s'élève au-dessus de lui par le sentiment et le métier.

Le *Maître de la Glorification de la Vierge* (*Meister der Verherrlichung Mariä*) est un peintre plus fruste. Avec lui, l'École de Cologne s'éloigne de plus en plus du mysticisme : les saints, malgré leurs nimbes traditionnels, ne sont plus que des rustres endimanchés. Le *Maître de la Parenté de la Vierge* (*Meister der heiligen Sippe*), que la plupart des critiques français baptisent à tort Maître de la Sainte Famille, doit son nom à un tableau du musée de Cologne qui représente sainte Anne et ses trois filles avec leur nombreuse lignée. Ce thème du *Sippenaltar*, qui

s'accordait avec le goût de la bourgeoisie du xv[e] siècle pour les généalogies compliquées est l'un de ceux qui reviennent le plus souvent dans la peinture et la sculpture allemandes.

Avec le *Maître de Saint-Séverin* dont la personnalité domine l'École de Cologne à la fin du xv[e] siècle, d'autres influences se font jour. Ce n'est plus Rogier van der Weyden, mais Quentin Matsys qui donne la note. Cependant le Maître de Saint-Séverin n'est pas un simple épigone. Sa protestation contre l'idéalisme édulcoré des Colonais n'a rien de banal. Dans son tableau de l'*Adoration des Mages* du musée de Cologne comme dans le cycle de la légende de sainte Ursule, il affiche un parti pris de laideur expressive : il nous présente des bourgeois maigres et osseux, avec des yeux caves et cernés, de longs nez cartilagineux, des mentons en galoche, un teint rouge-brique. Ces grotesques sont affublés, pour comble de ridicule, de vêtements somptueux de brocart et de damas, de couronnes et de sceptres. Mais ces mascarades de Carnaval ne manquent pas de saveur : les physionomies vieillotes et fripées de ces fantoches ont une rare intensité d'expression et leurs oripeaux sont peints dans une gamme chatoyante qui ne dégénère jamais en bariolage.

Le *Maître du retable de saint-Barthélemy* (*Meister des Bartholomäusaltars*) appartient déjà par la date, sinon par le style, au commencement du xvi[e] siècle. Il était d'origine souabe comme Stephan Lochner et se forma à l'école de Martin Schongauer. Il fut chargé de peindre vers 1500 pour la Chartreuse de Cologne les deux



Cliché Stoedtner.

MAITRE DU LIVRE DE RAISON. — LES AMOUREUX.

(Gravure sur cuivre).

retables de la Croix et *de saint-Thomas* qui sont aujourd'hui au musée Wallraf Richartz. Son *retable de saint Barthélemy* (Pinacothèque de Munich), qui ornait jadis l'église Sainte-Colombe de Cologne, est une longue frise de saints, magnifiquement costumés, qui se détachent comme les figures d'un bas-relief sur une tenture de brocart rouge et or.

Mais son chef-d'œuvre incontesté est la *Déposition de croix* du musée du Louvre et, en attendant qu'on réussisse à l'identifier, le nom qui lui convient le mieux est celui de *Maître de la Déposition de Croix*. Ce tableau dont les volets sont perdus a certainement été peint pour une confrérie d'Antonites ; car la bordure peinte de style gothique fleuri porte le tau et la clochette de saint Antoine. Comme la célèbre *Descente de croix* de Rogier van der Weyden, il présente une forme cruciale. Nicodème monté sur une échelle tient à bras-le-corps le cadavre décloué du Christ qui occupe le centre de la composition. De chaque côté de la croix sont groupés trois personnages : à gauche saint Jean en robe rouge soutient la Vierge évanouie ; à droite Joseph d'Arimathie vêtu d'un manteau à ramages remet à une Sainte Femme la couronne d'épines tandis que Madeleine à genoux caresse la jambe du Sauveur. L'ensemble a un relief quasi sculptural ; mais le style n'a pas la gravité qui convient à cette scène douloureuse : on souhaiterait plus de simplicité et d'émotion. Les gestes sont menus et coquets, les expressions affectées. La Madeleine qui se dégante pour toucher la jambe du Crucifié est une gente commère qui minaude. Cette préciosité

s'exagère encore dans la petite *Descente de croix* de la collection Edward Wood.

Ce mélange de trivialité et de mièvrerie est un héritage du xv[e] siècle : mais ce qui assure une place à part au Maître de la Descente de Croix, c'est la magnificence de son coloris : les chairs d'un ton chaud, les vêtements modelés avec des ombres glacées de brun sur un fond d'or sont d'un éclat prestigieux. Les tons qui se rejoignent par des gradations délicates se fondent dans une tonalité générale ambrée. Étalées par couches minces et lisses, les couleurs ont l'éclat précieux d'un indestructible émail.

Au xvi[e] siècle, ce sont les *romanistes* de l'École d'Anvers, Scorel et Heemskerk, qui après Quentin Matsys et Rogier vont exercer une influence prépondérante et d'ailleurs néfaste sur l'École de Cologne à laquelle ils inoculent le maniérisme italien. L'initiateur de cette dernière phase est le peintre anversois Joos van Cleef que Waagen avait baptisé provisoirement *Maître de la mort de Marie* (*Meister vom Tode Mariä*). Ce maître, qui a longtemps vécu en Italie, n'appartient pas à l'École allemande : mais ses deux triptyques de la *Mort de la Vierge*, peints vers 1515 pour une famille patricienne de Cologne d'origine flamande, les Hackeney, ont exercé une grande influence sur le dernier représentant de l'École colonaise, Barthélemy Bruyn (1493-1557), qui mérite de survivre comme portraitiste (1). Les honnêtes bourgmestres

(1) Ses tableaux religieux de la cathédrale d'Essen et du Dôme de Xanten ne sont que de froides contrefaçons des maniéristes italiens.

au visage placide qu'il a représentés dans le costume de leur charge avec la robe mi-partie rouge et noire et la barrette sont de vivantes effigies de la bourgeoisie colonaise qui peuvent rivaliser parfois avec les meilleurs portraits d'Amberger et même d'Holbein.

Pendant longtemps, cette École de Cologne a été considérée comme la fleur suprême de l'art allemand du XVe siècle. A mesure qu'on connaît mieux les œuvres des Écoles franconienne, souabe et tyrolienne, la primauté de cette École trop vantée par les romantiques paraît moins justifiée. Le terme même d'École de Cologne est sujet à discussion : car à partir de 1450 elle perd toute autonomie. En outre, presque tous les peintres qui font sa gloire sont d'origine étrangère : Stephan Lochner et le Maître de la *Descente de croix* du Louvre sont des Souabes immigrés ; l'origine hollandaise du Maître de Saint-Séverin et de Barthel Bruyn est plus que probable.

Ce qui est vrai, c'est qu'une certaine ambiance religieuse a créé à Cologne une tradition de tendresse mystique qui s'est imposée avec force à la plupart de ces étrangers. A l'exemple de la Rome papale qui fut également stérile en grands artistes, la « Rome du nord » a exercé une puissante attraction sur les peintres du dehors et les a modelés à son image.

Mais si l'on compare sans parti pris les Primitifs colonais à leurs contemporains, de graves restrictions s'imposent : ils n'ont ni l'énergie âpre ni la puissance dramatique des Franconiens ; ils manquent de virilité et d'accent ;

leur lyrisme suave confine à la fadeur. D'autre part, ils sont loin d'égaler les Souabes au point de vue de l'observation de la réalité, du sens de l'espace et de l'atmosphère. Traditionnalistes par essence, ils s'attardent aux fonds dorés et gaufrés jusqu'en plein XVIe siècle, alors qu'en Flandre et en Souabe, le paysage avait fait depuis longtemps son apparition. Ce n'est pas dans cette École retardataire, mais dans l'Allemagne du Sud que nous allons voir s'élaborer les progrès décisifs.

III. — Les Écoles de l'Allemagne du Sud.

La peinture allemande s'est montrée beaucoup plus originale et beaucoup plus féconde dans l'Allemagne du Sud que dans l'Allemagne du Nord. Tandis que les Écoles de Hambourg, de Soest et de Cologne se laissent asservir par l'École des Pays-Bas et restent obstinément fidèles aux procédés archaïques d'enluminure, les peintres de Nuremberg, de Bâle, d'Augsbourg se posent les problèmes essentiels que résoudra la Renaissance. Ils observent attentivement la nature, remplacent les fonds d'or par des paysages, s'efforcent de suggérer le relief par le modelé, la profondeur par des artifices de perspective ; ils sont plus sensibles aux effets de lumière et de clair-obscur. Aussi est-ce à l'Allemagne du Sud qu'appartiennent les plus grands maîtres connus ou anonymes du XVe siècle, le maître du retable Tucher et celui du retable Peringsdörffer, Conrad Witz et Hans Multscher, Martin Schongauer et Michael Pacher.

ainsi que la glorieuse trinité artistique de Dürer, Grünewald, Holbein, qui, au début du XVIe siècle, marque l'apogée de l'art allemand.

Nous distinguerons dans cette région très morcelée où les centres d'art pullulent, quatre Écoles principales : l'École franconienne, qui est concentrée à Nuremberg ; l'École du Haut-Rhin ; l'École souabe et l'École alpestre ou tyrolienne.

1. *L'École de Nuremberg.* — Par son caractère énergique et dramatique, l'art franconien s'oppose nettement à l'art féminin de Cologne. Ces divergences qui s'expliquent par le tempérament des deux races, sont accentuées par des circonstances historiques : la peinture à Nuremberg échappe à l'influence émolliente du mysticisme : elle subit fatalement la contamination de la sculpture sur bois avec laquelle elle est intimement associée dans les retables.

Les documents d'archives nous ont révélé le nom d'un peintre de Nuremberg, Sebald Weinschröter, qui fut employé en Bohème par l'empereur Charles IV. Il n'est donc pas surprenant que les premiers monuments de la peinture nurembergeoise : les fresques de la légende de sainte Ursule découvertes sous le badigeon dans la chapelle Saint-Maurice, reflètent l'influence de l'École de Prague.

La Madone du célèbre *retable Imhof* qui a été peint entre 1418 et 1421 dérive aussi de l'art bohémien. Ce retable, offert par Conrad Imhof à l'église Saint-Laurent, illustre la première phase de cette École tardive. Il

représente sur un fond d'or le Christ couronnant la Vierge entre deux apôtres. La Vierge en robe et manteau bleus incline humblement sa tête gracieuse, recouverte d'un voile blanc à franges, pour recevoir la couronne que lui impose avec une gravité sacerdotale le Christ roi. Les têtes, qui se présentent de trois quarts, ont une certaine vigueur plastique : mais les corps sont très gauchement dessinés : l'ignorance de l'anatomie est extrême. Les draperies gothiques aux longs plis ne servent qu'à dissimuler des formes inorganiques. Le coloris est sans éclat et sans transparence. C'est au même maître (Berchtold Landauer ?) qu'appartient une œuvre un peu plus archaïque qui provient de l'église des Dominicains de Nuremberg : le *retable Deichsler* du musée de Berlin.

Une des œuvres capitales de cette époque est le *retable de Bamberg* au Musée national bavarois de Munich. Il est daté de 1429 et représente sur un fond d'or le Portement de croix, la Crucifixion et la Descente de croix. Avant les visions terribles de Grünewald, jamais l'art septentrional n'a plus éloquemment exprimé la tragédie de la Passion. Le retable de Bamberg marque un progrès sur le retable Imhof : le modelé est plus énergique, le coloris plus éclatant et plus limpide. Les scènes sont traitées largement dans le style de la fresque et supposent la connaissance des fresques de la Haute-Italie. Il ne faut pas oublier que Nuremberg entretenait déjà des relations commerciales avec Venise : ses marchands affluaient au Fondaco dei Tedeschi. Les peintres franconiens se détour-



Cliché Stœdtner

ATTRIBUÉ AU MAITRE DU LIVRE DE RAISON. — LES AMANTS.
Vers 1490.)

(Gotha, Musée grand-ducal.)

nent alors de Prague ruinée par la guerre des Hussites pour se mettre à l'école des Vénitiens.

Le *retable Haller* de l'église Saint-Sebald jalonne une seconde étape. Cette œuvre d'un réalisme brutal évoque le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean : l'influence des bas-reliefs en bois peint y apparaît avec évidence. On est d'abord choqué par un parti pris de lourdeur et de laideur : le Christ trapu, à la large poitrine bombée, manque de noblesse ; saint Jean est un rustre dont les grands pieds ont l'air collés au sol. Mais les couleurs, où dominent un rouge et un bleu profonds, sont d'une intensité et d'un éclat incomparables ; elles s'enlèvent sur un fond d'or gaufré, semé de lourdes arabesques.

Le même fond d'or estampé se retrouve dans le *retable Tucher*, l'œuvre la plus puissante qu'ait produite l'école de Nuremberg avant Dürer. Ce grand retable, peint vers 1450 pour l'église des Chartreux, orne aujourd'hui l'église Notre-Dame. Il se divise en trois scènes qui résument toute l'histoire de la Rédemption : l'Annonciation, la Crucifixion et la Résurrection. La Vierge assise devant un livre ouvert se retourne étonnée vers l'ange en robe blanche dont les grandes ailes érigées sont nuancées de vert. Dans la scène de la Crucifixion, elle regarde avec une expression de détresse infinie le Christ en croix qui laisse retomber lourdement sa tête sur sa poitrine décharnée. La Résurrection est traitée suivant le schème traditionnel : le Christ en manteau pourpre surgit du tombeau, la main droite levée, la senestre brandissant l'étendard de victoire : il a encore

un pied dans le sarcophage. L'un des veilleurs endormis s'éveille et met sa main devant ses yeux pour les protéger contre l'éclat aveuglant de l'apparition. Les analogies avec le retable Haller sont frappantes ; mais tout dénonce une plus grande noblesse d'expression, un art plus spiritualisé.

La face intérieure des volets est consacrée aux colloques des saints que les Chartreux se proposaient pour modèles. Saint Augustin, en ornements épiscopaux, se tourne un livre à la main vers sa mère Monique qui l'écoute les mains jointes ; au-dessus d'eux, un ange aux ailes éployées, peint très gauchement en raccourci, déroule une banderole avec cette inscription : *Colloquebantur soli vade dulciter*. En regard, c'est la visite de saint Antoine à saint Paul ermite dans le désert de la Thébaïde ; les deux anachorètes, dont les proportions sont si écourtées qu'on les prendrait pour des gnomes barbus, causent sans doute depuis longtemps : car le cochon de saint Antoine à bout de patience tire son maître par le pan de son manteau.

Les volets fermés, on aperçoit au centre l'Assomption de la Vierge et la vision de saint Augustin. Les admirables figures latérales de saint Vit et de saint Léonard donnent à supposer que ce retable fut consacré en temps de siège et de peste : saint Vit avait la réputation de protéger contre la peste et saint Léonard était le patron des prisonniers (1).

(1) D'après M. Gebhardt, qui a consacré à ce chef-d'œuvre une étude approfondie, il faudrait y reconnaître la main de deux maîtres différents : car malgré une certaine unité apparente, les proportions des figures sont très différentes sur les volets extérieurs et intérieurs. L'un de ces maîtres

Jusqu'alors, les peintres de Nuremberg avaient été chercher leurs modèles à Prague et à Venise. A partir de 1450, l'influence des Flamands et de Martin Schongauer remplace l'influence vénitienne. En même temps l'art aristocratique et monumental du retable Imhof et du retable Tucher s'embourgeoise dans l'atelier des Pleydenwurff et de Wolgemut.

Le véritable introducteur de la technique flamande en Franconie fut Hans Pleydenwurff : c'est lui qui le premier rompt avec la tradition locale. Il s'inspire surtout de Rogier van der Weyden qui avait plus d'affinités que Jan van Eyck avec le génie plastique et dramatique de Nuremberg. Sa réputation dut s'étendre très loin ; car on trouve des retables de lui à Breslau et jusqu'en Galicie. Ses œuvres les plus connues sont les deux *Crucifixions* de Munich et de Nuremberg. On lui attribue en outre au Musée Germanique le petit portrait du chanoine Schönborn qui est sans doute le premier chef-d'œuvre du genre iconique à Nuremberg. Ce vieillard au visage fripé qui tient un livre à la main et qui tout d'un coup s'arrête, les lèvres entr'ouvertes, comme aux écoutes, donne l'impression de la vie même, surprise par un artiste déjà habile à noter les gestes instantanés. L'exécution qui n'a rien de sèchement linéaire surprend par sa délicatesse raffinée.

Il a été longtemps de mode de comparer Michel Wolge-

serait le peintre anonyme du retable Haller et l'autre un certain Hans Peurl auquel M. Gebhardt attribue deux œuvres capitales de la peinture nurembergeoise entre 1440 et 1450 : l'*Epitaphe d'Ehenheim* à l'église Saint-Laurent et la *Vierge de miséricorde* du couvent des Cisterciens d'Heilsbronn.

mut, maître de Dürer, à Pérugin, maître de Raphaël (1) : c'est faire beaucoup trop d'honneur à cet artisan médiocre, incapable d'invention et d'émotion, pour qui la peinture n'est qu'une industrie. Il avait, selon une coutume très répandue dans les guildes de peintres, épousé en 1472 la veuve et la clientèle de son maître Pleydenwurff. Pendant plus de quarante ans, il se trouva à la tête de l'atelier le plus achalandé de Nuremberg. C'est lui qui monopolisait les commandes des riches bourgeois, des corporations et des chapitres de couvents. Véritable entrepreneur de retables, il se chargeait d'exécuter au plus juste prix tous les travaux de peinture, de sculpture et d' « estoffaige » de statues ; pour servir plus rapidement sa clientèle, il répartissait la besogne entre de nombreux apprentis.

Il s'en faut que tous les retables exécutés dans son atelier soient de sa main. Les œuvres où il a mis le plus de lui-même sont le *retable de la Trinité de Hof* (1465) qui se trouve aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich et le *maître-autel de Notre-Dame de Zwickau* (1479). Quant au *retable de Schwabach* (1507), qui appartient à la fin de sa vie, c'est en majeure partie une œuvre d'atelier dont il s'est

(1) Pendant des siècles, Michel Wolgemut a passé, sous prétexte qu'il avait été le maître de Dürer, pour le principal et presque l'unique représentant de la vieille Ecole de Nuremberg. Sa gloire éclipsait celle de tous ses contemporains ; on lui attribuait sans hésitation toutes les œuvres de valeur qui se placent entre 1450 et 1500 : le reste était mis au compte de son atelier. C'est le mérite de M. Thode d'avoir coupé court à cette légende. Son livre, qui a paru en 1891, pèchait par des identifications hasardeuses que la critique n'a pas ratifiées ; mais ses conclusions subsistent dans les grandes lignes et c'est grâce à ce travail fondamental que nous pouvons reconstituer l'évolution de l'École de Nuremberg avant Dürer.

contenté de surveiller l'exécution et dont il a confié les sculptures à Veit Stoss. On y cherche vainement un accent de sincérité ou d'émotion personnelle. De nombreux détails sont empruntés à Hans Pleydenwurff ou à Schongauer. Partout le même schéma, les mêmes figures inexpressives et sans âme, le même bariolage offensant. Les volets peints simulent des bas-reliefs en bois colorié. Les formes anguleuses, les draperies cassantes ont tous les caractères du *Schnitzstyl*.

Aussi est-il impossible, malgré le témoignage formel de l'historiographe Neudörfer, d'attribuer à Wolgemut l'autel que Sebald Peringsdörffer commanda en 1487 pour l'église des Augustins. Ce retable dont les fragments se trouvent aujourd'hui au Musée Germanique comportait deux paires de volets mobiles : huit panneaux étaient consacrés à la légende de saint Vit, tandis qu'à l'intérieur des volets, à la place privilégiée, se déroulaient quatre scènes de légende d'un charme exquis : saint Luc peignant la Vierge, saint Sébastien percé de flèches, saint Christophe passant le gué avec Jésus sur ses épaules, et enfin la vision mystique de saint Bernard de Clairvaux qui voit le Christ se détacher de sa croix et le reçoit extasié dans ses bras. La nature des scènes représentées sur le *retable Peringsdörffer* a fait supposer que c'était un *Pestaltar* dédié en souvenir de la peste qui désola Nuremberg en 1484. Saint Vit et saint Sébastien qui écarte les flèches de l'épidémie sont des saints « antipesteux » ; on invoquait saint Christophe contre la male mort.

Les panneaux sont de valeur très inégale : il est évident par exemple que la légende de saint Vit a été peinte par un apprenti encore novice dont les initiales R. F. peuvent se rapporter à Rueland Frueauf. Mais le Saint Luc peignant la Vierge et surtout la Vision de saint Bernard sont des chefs-d'œuvre d'une grâce infiniment tendre, d'une riche vie intérieure, d'un coloris transparent et lumineux. Quel qu'il soit, l'auteur du *retable Peringsdörffer* doit être considéré comme le véritable précurseur d'Albert Dürer (1).

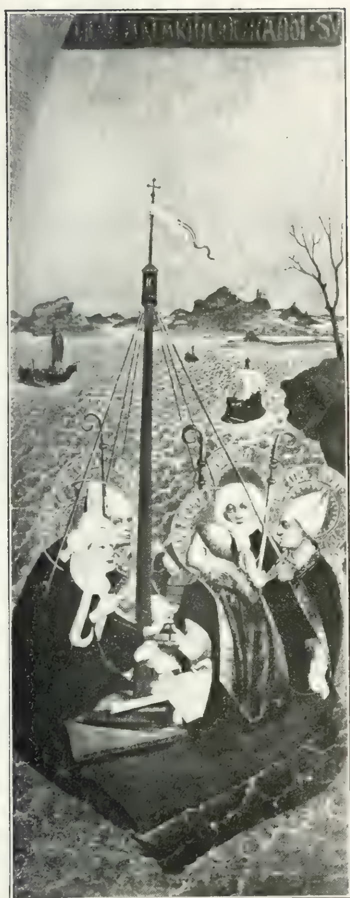
A partir de ce moment, l'histoire de l'École de Nuremberg se confond avec l'histoire de Dürer et de son influence.

2. *L'École du Haut-Rhin.* — Tandis que l'École franconienne est centralisée à Nuremberg, l'École du Haut-Rhin s'éparpille en plusieurs groupements. Les plus importants sont Mayence, ville épiscopale, berceau de l'imprimerie ; Francfort, ville marchande dont les foires célèbres attiraient les marchands d'estampes ; Strasbourg et Colmar.

Ce qui caractérise avant tout cette École, c'est le développement qu'y prennent les arts graphiques, la gravure sur bois et sur cuivre. Les trois maîtres les plus importants de ce groupe ont été plus graveurs que peintres.

Le plus ancien est le Monogrammiste E. S. de 1466 que M. Lehrs croit pouvoir localiser à Mayence. On l'a sur-

(1) M. Thode a suggéré le nom de Wilhelm Pleydenwurff, fils de Hans, qui collabora avec son beau-père Wolgemut aux célèbres gravures sur bois du *Schatzbehalter* (Ecrin des véritables richesses du salut) et de la *Weltchronik* (Chronique universelle). Plus récemment un critique allemand, M. Rauch, a posé la candidature d'un autre apprenti de l'atelier de Wolgemut, Hans Traut.





Clichés Stoedtner.

LUCAS MOSER.

Retable de Tiefenbronn (1431).

LE VOYAGE
DE SAINTE MADELEINE
A MARSEILLE.

LA COMMUNION
DE SAINTE MADELEINE DANS
LA CATHÉDRALE D'AIX.

nommé le van Eyck de la gravure. Dans tous les cas c'est lui qui fait faire à la technique encore rudimentaire de la gravure sur cuivre des progrès décisifs. Il est très supérieur à ses devanciers immédiats : le *Maître des cartes à jouer* et le *Maître aux banderoles*. Il a gravé surtout des sujets religieux comme la célèbre *Madone du pèlerinage d'Einsiedeln* (Notre-Dame-des-Ermites). Son dessin qui trahit l'influence des Flamands, et en particulier de Rogier van der Weyden, est d'une expressive gaucherie.

Si Martin Schongauer (1445-1491) n'est pas, comme on l'a dit, le plus grand peintre allemand du xv[e] siècle, il faut reconnaître que c'est le seul dont la réputation ait franchi les limites de son pays et dont la gloire soit européenne. Son père était un orfèvre originaire d'Augsbourg. Il naquit à Colmar vers 1445 et se forma sans doute dans l'atelier d'un peintre local, Gaspard Isenmann, dont le réalisme caricatural s'exprime sans retenue dans un cycle de la Passion peint en 1462 pour l'église Saint-Martin. Après ses années d'apprentissage, il descendit certainement le Rhin jusqu'à Cologne et aux Pays-Bas. Mais il ne fut pas, comme le veut la tradition, l'élève direct de Rogier van der Weyden, qui venait de mourir en 1464.

Bien que, d'après les témoignages contemporains, sa production ait été considérable, les peintures qu'on peut lui attribuer avec certitude sont très rares. Aucune n'est pourvue du monogramme M + S. La plus authentique est la *Madone au buisson de roses*, de l'église Saint-Martin de Colmar, qui est datée de 1473 et appartient par conséquent à sa

période de jeunesse. Ce motif popularisé par la Mystique est essentiellement rhénan : la Vierge de Schongauer appartient à la même famille que la *Madone aux rosiers* de Stephan Loechner, le *Jardin du Paradis* de Francfort et la *Vierge aux fraisiers* de Soleure. Vêtue d'un manteau écarlate, elle est assise, les cheveux dénoués, avec l'Enfant nu dans ses bras, devant une haie de rosiers fleuris dont les entrelacs se détachent sur un fond d'or ; au-dessus de sa tête, deux angelots en robe bleue suspendent une couronne en filigrane. La construction du visage disgracieux, les yeux inexpressifs, les doigts minces et effilés comme des pattes de faucheux, les draperies aux cassures raides, tout dénonce l'influence des Primitifs flamands et notamment de Rogier van der Weyden. Mais tandis que Rogier s'inspire de la sculpture de son temps, Schongauer transpose dans la peinture les habitudes du graveur : les formes sans enveloppe sont découpées à l'emporte-pièce : les contours anguleux et secs semblent burinés dans le métal. Cette peinture surfaite n'est au vrai qu'une gravure enluminée.

Le Musée de Berlin lui attribue en outre une petite *Adoration des Bergers* qui n'est pas sans analogies avec le fameux triptyque Portinari d'Hugo van der Goes et qui vaut surtout par un charmant fond de paysage d'un caractère très allemand. Le Musée de Colmar a recueilli deux petits volets d'autel représentant sur un fond d'or gaufré la Vierge adorant l'Enfant et saint Antoine avec un donateur agenouillé : ces panneaux proviennent du Préceptorat des Antonites d'Isenheim, pour lequel Mathias



Cliché Stoedtner.

CONRAD WITZ. — LA PÊCHE MIRACULEUSE (1444).

(Musée de Genève.)

Grünewald devait exécuter quelques années plus tard un magnifique retable. Rien de plus instructif que de comparer à ce polyptyque qui est le plus grand chef-d'œuvre pictural de l'art allemand les timides enluminures de Schongauer. Böcklin avait raison de s'écrier : « On vient à Colmar pour chercher Schongauer et on trouve Grünewald. »

L'œuvre gravé de Schongauer est très supérieur à son œuvre peint. A vrai dire, il ne réalise aucun progrès au point de vue technique sur le Maître E. S. ; mais ses compositions sont plus « lisibles ». Dans ses premières planches, son style n'est pas exempt de maniérisme et d'afféterie. Ses Apôtres graciles ont des allures dansantes et semblent jouer coquettement avec leurs attributs. La tragédie du Golgotha elle-même, avec le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, n'a pas toute la gravité douloureuse qui conviendrait. Mais peu à peu son art s'idéalise et dans le grand *Portement de croix*, il crée un type de Christ profondément émouvant.

Les 115 planches qu'il a laissées sont en majorité consacrées à des scènes de la Passion. Il a gravé en outre des dessins d'ornement, des armoiries, des scènes de genre et des diableries fantastiques, comme la *Tentation de saint Antoine* enlevé dans les airs par une horde de démons.

Son influence a été très considérable, non seulement en Allemagne, mais à l'étranger (1). En Italie, les estampes du « Bel Martino » étaient célèbres et Michel-Ange, peu

(1) L'humaniste alsacien Wimpheling atteste en 1505 que « les tableaux de Martin Schön étaient recherchés en Italie, en Espagne, en France, en Angleterre et autres pays du monde ».

suspect de partialité pour l'art allemand, ne dédaignait pas de copier la *Tentation de saint Antoine*. Dans les Pays-Bas ses gravures étaient démarquées par des plagiaires sans scrupule. En Allemagne enfin, les jeunes peintres s'empressaient, après leurs années d'apprentissage, de faire le pèlerinage de Colmar. On retrouve son empreinte à Cologne chez le Maître de la Déposition de croix, qui exagère sa tendance à la mièvrerie ; à Augsbourg, dans le style d'Holbein le Vieux et d'Hans Burgkmair, et enfin à Nuremberg, dans l'œuvre de Dürer dont il fut, avec Mantegna, le maître d'élection.

Toutefois on ne saurait considérer comme son disciple le représentant le plus génial de la gravure rhénane à la fin du XVe siècle : l'anonyme qu'on appelle *Maître du Hausbuch*, à cause des dessins dont il a illustré le Livre de raison de la famille Goldast (coll. du prince de Waldburg-Wolfegg) ou encore *Maître du Cabinet d'Amsterdam*, parce que le hasard a voulu qu'une série complète de ses rarissimes gravures vînt échouer au Cabinet des Estampes d'Amsterdam. On croit pouvoir le localiser, comme le Maître E. S., à Mayence où il aurait vécu vers 1480. A la différence de Schongauer, il préfère aux sujets religieux les sujets profanes. Des allégories bizarres et troublantes : un homme sauvage monté sur une licorne, une femme nue sur le dos d'un cerf, le jeune homme et la Mort, la courtisane Phyllis chevauchant triomphalement le philosophe Aristote ; — des scènes de genre d'une observation familière : un joueur de cornemuse, un chien qui se gratte, une famille de



Cliché Stoedtner

CONRAD WITZ. — SAINTE MADELEINE ET SAINTE CATHERINE.
(Musée de Strasbourg.)

bohémiens en haillons : des jeux d'enfants, des rixes de paysans, des jouvenceaux amoureux : tels sont ses thèmes favoris. Il est bien du XVe siècle par son goût pour le mièvre, le joli, le coquet : il aime les formes graciles et ténues, les doigts effilés, les jambes en fuseau qu'allongent encore des souliers à la poulaine. Et cependant ces petits tableaux de mœurs sont d'un modernisme aigu. Aucun autre artiste allemand du XVe siècle ne possède cette vision impressionniste, ce don de saisir à la volée et de fixer d'un trait léger les expressions fugitives, les gestes momentanés. Il met au service de son observation et de sa fantaisie une technique extrêmement légère et nuancée. On suppose qu'il travaillait à la pointe sèche sur un métal tendre, plomb ou étain. Ses planches à peine égratignées ne pouvaient donner qu'un nombre très restreint d'épreuves et c'est pourquoi elles sont si rares. Ces gravures à fleur de métal, prestes et vives comme des croquetons à la plume, ne se vendaient pas dans les foires ; elles étaient réservées à une élite d'amateurs délicats.

La qualité de ces planches, où les valeurs sont très finement indiquées, trahit un métier de peintre. Cette hypothèse a été récemment confirmée par la découverte de quelques tableaux de sa main : un cycle de la *Vie de la Vierge* à Mayence, un *Calvaire* à Fribourg et surtout l'admirable *Pietà* du Musée de Dresde. On serait bien tenté de lui attribuer aussi, tant les analogies avec ses gravures sont frappantes, les *Deux Amants* du Musée grand-ducal de Gotha. Un jeune homme aux boucles blondes, coquette-

ment vêtu à la mode du portrait de Dürer de 1498, enlace la taille d'une jeune fille qui, les paupières baissées, considère la parure qu'elle lui a donnée. Au-dessus des amoureux s'enroule une banderole décorative qui porte une légende en caractères gothiques : « Elle ne vous détestait pas tout à fait, dit la jeune fille, celle qui vous a fait cette cordelette. — Elle n'a pas eu à s'en repentir, réplique le jouvenceau ; car en échange n'a-t-elle pas mon amour ? » Naïf marivaudage qui exprime bien le charme quintessencié de ce double portrait, le plus gracieux du Quattrocento allemand.

3. *L'École souabe.* — Des recherches récentes ont mis en lumière le rôle capital joué par l'École souabe dans le développement de la peinture allemande du XVe siècle. La publication des retables de Tiefenbronn et de Sterzing, la découverte du retable d'Hans Multscher, l'enquête de D. Burckhardt sur Conrad Witz ont entièrement renouvelé notre conception des origines de la peinture allemande.

L'École souabe a eu au XVe siècle plusieurs capitales successives : les centres d'art se forment, se déplacent et disparaissent au gré des fluctuations politiques et économiques. Au commencement du siècle, les conciles de Constance (1414-1418) et de Bâle (1433-1443) provoquent une activité artistique très intense dans la Souabe rhénane. — Puis la construction de la cathédrale d'Ulm attire des équipes de sculpteurs dans cette vieille ville danubienne. — C'est seulement dans le dernier tiers du XVe siècle



Cliché Hoetle.

MAITRE SOUABE DE 1445.
VISITE DE SAINT ANTOINE A SAINT PAUL ERMITE
(Donaueschingen. Galerie du prince de Fürstenberg.)

qu'Augsbourg, enrichie par son commerce avec Venise, et affinée par la Renaissance italienne, devient la métropole artistique de la Souabe. Nous aurons donc à étudier successivement l'*École de la Souabe rhénane*, l'*École d'Ulm* et l'*École d'Augsbourg*.

Les deux principaux représentants de ce qu'on peut appeler *l'art des conciles* sont Lucas Moser, de Weil, et Conrad Witz, de Constance.

De Lucas Moser, nous ne possédons qu'une seule œuvre authentique : le *Retable de sainte Madeleine* à Tiefenbronn, près de Pforzheim. L'inscription dolente qui accompagne la date de 1431 est célèbre : le peintre regrette le temps du concile ; c'était le bon temps pour les artistes : les commandes affluaient. Mais maintenant les arts grelottent : « Crie, art, crie et plains-toi fort : car aujourd'hui personne ne veut plus de toi (1) ».

La légende de sainte Madeleine, telle qu'elle s'était formée au moyen âge, amalgame les aventures de trois saintes qui n'ont rien de commun : Marie, sœur de Marthe et de Lazare, Marie-Madeleine et Marie l'Égyptienne. Lucas Moser a suivi cette tradition. Dans la lunette cintrée du retable, il inscrit la scène du *Repas chez Lazare*. La table est dressée sur le gazon devant une treille. Marthe, la bonne ménagère, a retroussé ses jupes pour être plus agile et apporte la cuiller à soupe cependant que Madeleine, à genoux sur l'herbe, essuie tendrement avec ses tresses blondes les pieds nus de

(1) Schri, Kunst, schri und klag dich sèr
dein begert jetzt niemen mèr.

Jésus. Saint Pierre chuchote scandalisé. Mais le Christ indulgent est sourd à ces reproches.

La légende se déroule ensuite sur trois panneaux de forme allongée. C'est d'abord le *voyage par mer à Marseille*. Dans une petite barque sans rames et sans voiles, cinq passagers, confiants dans la protection divine, sont assis autour du mât pavoisé : sainte Madeleine et sainte Marthe, coiffées d'un béguin à mentonnière, causent paisiblement avec les trois saints évêques : Lazare, Maximin et Cedonius. L'eau transparente se ride de petites vaguelettes aussi régulières que les mailles serrées d'un filet. A l'horizon on aperçoit une anse rocheuse et un petit port. Il est évident que la ligne d'horizon est placée trop haut et que, pour peindre cette entrée dans le port de Marseille, l'artiste, qui n'avait jamais vu la mer, s'est inspiré du lac de Constance. Mais les effets de lumière sur l'eau verte sont assez bien observés et ce paysage d'eau est, à sa date, un an avant le retable des van Eyck, une singulière hardiesse. C'est la première « marine » de l'art allemand.

Les deux autres panneaux sont d'un égal intérêt. Les saints qui viennent de débarquer se sont réfugiés sous un auvent aux portes de la ville : accablés de fatigue, ils s'endorment. Le réalisme des attitudes est frappant : l'un sommeille coiffé de sa mitre, la tête appuyée dans sa main ; l'autre s'est accroupi dans un angle et enfonce frileusement ses mains dans ses larges manches ; Lazare appuie sans façon sa tête tonsurée sur les genoux de sa sœur Marthe. Pendant que tous se reposent ainsi, sainte Madeleine apparaît



Cliché de la photographische Gesellschaft

HANS MULTSCHER. — LE PORTEMENT DE CROIX (1437).

(Musée de Berlin.)

dans la chambre à coucher du palais où dorment le roi et la reine et les somme de recevoir ces hôtes imprévus.

Enfin, après avoir fait pénitence pendant de longues années dans la Sainte-Baume, la pécheresse mourante, enveloppée seulement de ses longs cheveux, telle *Maria Egyptica*, est ravie par les anges dans la cathédrale d'Aix où elle reçoit la communion des mains de l'évèque Maximin. La perspective compliquée de cet intérieur d'église est pour l'époque d'une surprenante audace.

Tous ces panneaux, peints à la détrempe sur du parchemin préparé à la craie, ont une fraîcheur de miniature qui rappelle les Primitifs ombriens : il n'est pas impossible que Moser ait connu Gentile da Fabriano, qui était le peintre officiel du pape de Constance, Martin V. Son art aimable et souriant est imprégné de quiétude heureuse et de féminine douceur.

L'art de Conrad Witz est infiniment plus robuste et plus viril. Les recherches de M. Daniel Burckhardt ont jeté la lumière sur ses origines. Son père Hans Witz (Hance de Constance) était un peintre nomade qu'on rencontre en 1402 à Nantes à la cour de Jean V, duc de Bretagne, puis à Constance pendant la durée du concile, de 1414 à 1418. Il entra ensuite au service du duc de Bourgogne Philippe le Hardi, où il connut sans doute Jan van Eyck, « peintre et varlet de chambre du duc » : plus tard il s'établit de 1427 à 1431 à Rottweil, où siégeait la cour de justice impériale.

Son fils Conrad Witz, qui était né à Constance vers 1400, grandit ainsi dans un milieu tout pénétré d'art bourguignon

et flamand. Ses œuvres de jeunesse : le *Christ en croix* du Musée de Berlin avec son fond de paysage lumineux, la *Santa Conversazione* du Museo Nazionale de Naples avec sa perspective de nef d'église, illustrent clairement cette formation.

En 1431, il se rend à Bâle, où allait s'ouvrir un nouveau concile ; il est reçu en 1434 membre de la guilde des peintres. Pendant dix ans, Bâle fut la véritable capitale de la chrétienté. Aeneas Sylvius Piccolomini, le futur pape Pie II, nous a décrit le faste des prélats cosmopolites qui s'y rencontraient. C'était un marché avantageux pour les artistes : il est possible que le Maître de Flémalle y ait séjourné à cette époque. L'influence artistique prédominante était celle de l'art bourguignon. Telle était la réputation de la célèbre Chartreuse de Champmol, décorée par Claus Sluter et Jean Malouel, qu'en 1418, lorsque le Magistrat de Bâle voulut faire décorer une chapelle, il fut bien spécifié que le peintre Hans Tieffental de Schlettstadt prendrait modèle sur la Chartreuse de Dijon en Bourgogne (*den Carthuser Closter ze Dischun in Burgunden*). Claus Sluter et le Maître de Flémalle sont les deux maîtres dont Conrad Witz va désormais s'inspirer.

Ces influences sont très apparentes dans le grand *retable de Bâle*. Le sujet central, qui était sculpté et représentait sans doute l'Adoration des Mages, est perdu. Mais le Musée de Bâle conserve la plupart des volets qui, selon l'usage, présentaient sur leur face intérieure un fond d'or et sur leur face extérieure un fond de paysage. Les sujets sont empruntés au *Speculum humanæ salvationis* et mettent en

parallèle, suivant la méthode typologique, des scènes de l'Ancien Testament ou de l'Histoire romaine avec des scènes du Nouveau Testament. Les trois héros qui apportent au roi David de l'eau de la citerne de Bethléem sont la préfigure des Rois Mages. L'oblation de Melchissédec à Abraham annonce la sainte Cène. La prière d'Esther exaucée par Assuérus symbolise l'intercession de la Vierge auprès du Christ. Antipater qui montre à Jules César ses blessures est l'image du Christ intercédant auprès de Dieu le père. Sur les volets extérieurs, le prêtre juif tenant le couteau du sacrifice devait avoir pour pendant un prêtre de la nouvelle Loi, de même que la Synagogue avec un bandeau sur les yeux s'opposait à une Ecclesia triomphante.

Malgré la gaucherie du dessin, on est frappé par l'effet monumental de ces figures. Elles s'enlèvent avec un vigoureux relief sur un fond d'or gaufré. Le modelé s'accuse comme dans une œuvre de statuaire. Les proportions ramassées, la somptuosité des armes et des costumes, le caractère *plastique* des figures, tout décèle l'influence de la sculpture bourguignonne : le prêtre juif du retable de Bâle est frère des Prophètes du Puits de Moïse.

Lorsque le concile de Bâle fut dissous, en 1443, Conrad Witz suivit à Genève l'évêque François de Mies. C'est dans cette ville toute française qui était alors un centre commercial et religieux de premier ordre, rival de Lyon, qu'il devait peindre son chef-d'œuvre (1).

(1) C. de Mandach, Conrad Witz et son retable de Genève (*Gaz. des Beaux-Arts*), 1907.

Le retable, que l'évêque lui commanda pour décorer la chapelle Notre-Dame-des-Macchabées, fondée dans la cathédrale Saint-Pierre par son oncle, le cardinal Jean de Brogny, est signé et daté : *Hoc opus pinxit magister Conradus Sapientis* (Conrad Witz) de *Basilea. MCCCCXLIIII.* Sur la face intérieure des volets, qui sont conservés au Musée de Genève, l'*Adoration des Mages* et la *Présentation du cardinal de Brogny à la Vierge* se détachent sur une tenture de brocart. Les scènes extérieures : la *Pêche miraculeuse* et la *Délivrance de saint Pierre* s'enlèvent sur des fonds de paysage et d'architecture.

C'est la *Pêche miraculeuse* qui mérite surtout de retenir l'attention. Le sujet biblique n'est ici qu'un prétexte. Ce qui intéresse l'artiste, c'est le décor. Pour peindre le lac de Génézareth, il s'avise de reproduire le panorama du lac de Genève, tel qu'il s'offrait à ses yeux. Il est encore facile aujourd'hui de déterminer l'endroit précis d'où cette vue est prise : c'est sur la rive droite du lac, entre Genève et Prégny, sur le quai actuel des Pâquis. On aperçoit en face des prairies plantées d'arbres fruitiers : sur la droite, les maisons et la tour de défense du faubourg de Rive marquent l'entrée du port. Au fond se dressent les escarpements du mont Salève. Les formes caractéristiques du paysage sont très fidèlement rendues. L'eau tranquille réfléchit la barque et les rives. L'artiste réussit à rendre l'effet du soleil et du vent sur le lac, à suggérer l'atmosphère lourde d'un jour d'été. C'est un véritable *portrait de*

nature, unique dans l'art allemand à la date de 1444 (1).

C'est probablement aux dernières années de Witz qu'appartient un fragment de retable du Musée de Strasbourg qui représente *sainte Catherine et sainte Madeleine*. Les deux saintes sont assises en face l'une de l'autre au premier plan : Madeleine, vêtue bourgeoisement d'une robe de drap vert-mousse, tient de la main gauche un vase de parfums tandis que Catherine, parée comme une petite reine d'une robe de velours rouge carmin qui s'étale en plis somptueux, lit, les paupières baissées, dans un grand livre d'heures. Ces petites Bâloises manquent de grâce et de vie intérieure. Ici encore le peintre s'intéresse plus au cadre qu'aux figures. Il note avidement les jeux de lumière, le reflet rouge du velours qui réchauffe la joue de Catherine, l'ombre vigoureuse que projette sur les dalles la roue symbolique. Il fait fuir la perspective d'une galerie de cloître qui débouche sur une rue au coin de laquelle se dresse en plein soleil la boutique d'un peintre. De minuscules personnages vêtus à la mode bourguignonne se mirent dans des flaques d'eau. Ainsi ce sont des problèmes d'éclairage et de perspective qui passionnent Conrad Witz. Sans doute il ne parvient pas du premier coup à la solution : ses figures sont plutôt devant l'espace que dans l'espace et ne se raccordent pas avec la perspective ; le point de vue est pris trop haut, de sorte que le pavement de la galerie ne semble

(1) Bien que le sentiment du paysage soit déjà très développé chez les miniaturistes français ou flamands, par exemple dans les Heures de Turin, la *Pêche miraculeuse* de Witz n'en marque pas moins une date essentielle dans l'histoire du paysage.

pas horizontal. Mais il y a là un effort singulièrement intéressant pour élargir le domaine de la peinture.

Il ne semble pas qu'il ait fait école. Cependant on peut lui rattacher un peintre anonyme : le Maître souabe de 1445 qui dans le *Saint Georges* du Musée de Bâle et surtout dans la *Visite de saint Antoine à saint Paul ermite* de la Galerie de Donaueschingen révèle un sens délicat du paysage. Les deux ermites sont assis l'un en face de l'autre. Sur la prière de saint Paul, le corbeau qui le nourrit dans sa solitude apporte dans son bec double pitance. Rien de plus riant que cette Thébaïde : c'est tout au plus si un rocher nu surmonté d'un tronc mort jette dans le paysage une note austère. Un ruisseau serpente le long d'un petit bois. Au premier plan une cigogne happe une grenouille. Au fond on aperçoit une porte de ville à poivrières qui rappelle le Spalentor de Bâle. Les robes d'un gris violet des anachorètes, les verts atténués du paysage, l'or mat du fond donnent au coloris un accent froid et délicat. Où l'artiste a-t-il appris à voir ainsi la nature? Pour répondre à cette question, il suffit de considérer Dieu le Père qui apparaît à mi-corps sur une nuée avec un cortège d'anges. L'influence flamande est manifeste.

Le fondateur de l'*École d'Ulm*, qui succède à l'École des Conciles, est Hans Multscher. Il était né à Reichenhofen, dans les Alpes wurtembergeoises. En 1427, il obtient le droit de bourgeoisie à Ulm, où il avait été sans doute attiré par les travaux de la cathédrale. Les documents le qualifient de *bildhower* (sculpteur), ce qui a fait douter



Cliché Stoedtner.

MAITRE DU RETABLE DE STERZING. — L'ANNONCIATION (1458).
(Sterzing. Hôtel de Ville.)

qu'il ait jamais été peintre. Cependant son nom se trouve sur le retable du musée de Berlin daté de 1437 (1). En 1458 il est chargé, en qualité de *Tafelmeister* (maître de l'œuvre), d'exécuter le maître-autel de l'église Notre-Dame de Sterzing, dans le Tyrol. Il meurt à Ulm vers 1467.

Le retable de 1437, dont les volets, sciés en huit panneaux, ont été acquis par le Musée de Berlin, présentait sur sa face intérieure des scènes de la vie de la Vierge et extérieurement quatre scènes de la Passion. L'exécution est très inégale. Ainsi dans le cycle de la Vierge, la Nativité et l'Adoration des Mages sont très supérieures à la Pentecôte et à la Dormition. Les détails familiers abondent : Joseph, qui a enlevé ses chausses pour réchauffer l'Enfant, prépare la bouillie ; des curieux tendent le cou pour mieux voir. Les scènes de la Passion, inspirées du théâtre des Mystères, sont d'un réalisme encore plus trivial. Cependant le *Portement de croix* ne manque pas de grandeur tragique. Courbant le dos sous le poids accablant de la croix, arc-boutant sa main droite sur sa cuisse pour ne pas tomber, le Christ monte au Calvaire. Un bourreau à mine patibulaire, coiffé d'un bonnet troué, le tire par une corde tandis que le vieux Simon de Cyrène s'efforce de soulever l'extrémité de la croix. Derrière le Christ, une horde grouillante et hurlante de soldats armés de fourches et de lances insulte saint Jean et les trois Maries ; des enfants en

(1) Il se peut que cette signature désigne non pas le peintre des volets, mais le chef d'atelier, l'entrepreneur du retable. Cf. Dehio, *Ueber einige Künstlerinschriften des deutschen 15. Jahrhunderts* (Repert. 1910).

chemisette lui jettent des pierres. Il y a là une véritable force dramatique, mais aucun sentiment de la beauté. Le peintre éprouve le besoin de couvrir tout le champ du panneau avec des figures de remplissage, des enchevêtrements de têtes et de membres : il ignore l'art des sacrifices et ne sait pas subordonner les détails à l'ensemble : il a, comme tous les Primitifs, « l'horreur du vide ». Les figures qu'il entasse les unes sur les autres sont hors de proportion : au Christ il donne la stature d'un géant, à Simon la taille d'un gnome. Il prodigue les tons vifs et crus, le vert, le rouge cinabre. Ces compositions n'ont rien de commun avec l'art mesuré et plastique de Witz : elles se rattachent plutôt à l'École des Alpes bavaroises.

On a peine à croire que le même homme qui a peint le *retable de Berlin* ait pu, vingt ans plus tard, en 1458, peindre le *retable de Sterzing*. Autant le retable de Berlin est bariolé, dramatique, autant celui de Sterzing est d'un dessin élégant et froid (1). L'ordonnance des peintures est identique : à l'intérieur des volets, quatre scènes de la Vie de la Vierge : à l'extérieur, quatre scènes de la Passion.

L'*Annonciation*, qui ouvre le cycle de la Vierge, est très inférieure à l'Annonciation du « Dombild ». L'ange Gabriel est raide et sans expression. La Vierge est à genoux dans une pièce nue, éclairée par de hautes fenêtres à double croisée. Le lys symbolique ne s'érige pas dans un vase ; mais

(1) Ce magnifique ensemble est aujourd'hui dispersé : les sculptures sont réparties entre différentes églises de Sterzing. Quant aux volets peints, ils ont été transférés à l'Hôtel de Ville.

des lys coupés jonchent les carreaux du pavement. La lumière froide pénètre à flots par les larges baies vitrées bien qu'un fond d'or gaufré remplace l'azur du ciel.

La *Mort de la Vierge* est plus émouvante : Marie, dont le visage aminci et pâle est encadré d'un béguin à mentonnière, est étendue dans un grand lit à courtines, les mains croisées sur la blancheur des draps. Au premier plan deux apôtres, d'un relief étonnamment plastique, lisent des prières ; au chevet du lit, saint Jean, qui tient une branche de cerisier fleuri à la main, étouffe ses sanglots avec un pan de son manteau ; saint Pierre en dalmatique asperge la morte avec un goupillon ; un apôtre gonfle les joues pour souffler sur un encensoir. Au fond de la pièce, le Christ apparaît sur un nuage et reçoit dans ses bras l'âme de la Vierge sous forme d'une fillette en longue robe, aux cheveux dénoués. Si l'on étudie de près ces peintures, on constate qu'elles dérivent toutes de l'art des Pays-Bas. L'oratoire de l'*Annonciation* est purement flamand. L'*Adoration des Mages* est une adaptation du célèbre triptyque de Sainte-Colombe de Rogier van der Weyden ; la *Mort de la Vierge* concorde presque trait pour trait avec un tableau de la National Gallery attribué au Maître de Flémalle.

Les scènes de la Passion rappellent davantage le retable de Berlin ; car le thème de la Passion est rare dans la peinture des Pays-Bas ; mais si l'on compare la *Prière sur le mont des Oliviers* et le *Portement de croix* dans les deux retables, on ne peut s'empêcher de remarquer,

en dépit de quelques imitations superficielles, des différences fondamentales. Le nombre des personnages est réduit de moitié ; les détails se subordonnent à l'ensemble. Le dessin est plus ferme et plus sec ; le souci de « lisibilité » et d'élégance est évident. On ne peut donc identifier le peintre du retable de Sterzing avec celui du retable de Berlin.

L'influence flamande qui s'avère chez le Maître du retable de Sterzing s'accuse encore davantage chez Friedrich Herlin, qui a sans doute travaillé dans son atelier. Herlin, dont le nom, simple diminutif de Herr, apparaît dans les comptes sous les formes Herlein, Herlen ou Herle, n'était pas Souabe de naissance ; il est né vers 1435 à Rothenburg en Franconie. Il est certain qu'il fit le voyage des Pays-Bas. Il se fixe vers 1460 à Nördlingen, filiale artistique d'Ulm, et acquiert en 1467 le droit de bourgeoisie : il y vécut en qualité de peintre de la ville (*Stadtmaler*) jusque vers 1500.

Toutes ses œuvres, depuis le *maître-autel de l'église Saint-Georges de Nördlingen* (1462), jusqu'au *retable de Saint-Jacques de Rothenburg* (1466) et au *tableau votif de 1488* (Musée de Nördlingen), où il s'est représenté avec sa famille sous la protection de saint Luc et de sainte Marguerite, ne sont que des démarquages grossiers de Rogier van der Weyden. Dans ses Annonciations, ses Nativités, il copie sans vergogne le triptyque de Sainte-Colombe (Munich) ou le retable de Middelburg (Berlin) du Maître tournaisien.

L'École d'Ulm se prolonge avec Hans Schüchlin, Barthel Zeitblom et Martin Schaffner jusqu'au milieu du

XVI[e] siècle. Hans Schüchlin fut chargé de peindre en 1469 le maître-autel de cette même petite église de Tiefenbronn pour laquelle Lucas Moser avait peint en 1431 le retable de sainte Madeleine. Les sculptures du coffre représentent une *Descente de croix* et une *Pietà*. Les peintures des volets figurent des scènes de la Passion et de la vie de la Vierge. Ces cycles sont trop disparates pour qu'on puisse les attribuer tous les deux à Schüchlin. Dans le cycle de la Passion, les personnages sont nombreux, la composition encombrée et mouvementée, les contours raides et secs, les couleurs crues. L'influence de l'atelier de Wolgemut est d'autant plus incontestable que la Madeleine de la *Mise au tombeau* de Tiefenbronn n'est qu'une copie de la Madeleine du retable de Hof. Au contraire, le cycle de la Vierge a un caractère souabe très prononcé; peu de personnages, une rigoureuse symétrie, un soupçon de mignardise. Il faut en conclure que le retable est l'œuvre de deux maîtres différents : un Souabe et un Franconien (1).

Barthélemy Zeitblom, élève de Multscher et gendre de Schüchlin, est le plus populaire de tous les peintres de l'École d'Ulm. Il a vécu entre 1450 et 1518. Ses principales œuvres sont au musée de Stuttgart. On comparera utilement son Annonciation du *retable d'Eschach* (1496) aux retables de Tiefenbronn (1467) et de Sterzing (1458) si l'on

(1) L'influence des Pays-Bas est très apparente dans le magnifique *triptyque d'Ehningen* (Musée de Stuttgart) qui représente la Résurrection du Christ et ses apparitions à la Vierge et à saint Thomas. L'auteur de ce chef-d'œuvre trop peu connu, peint vers 1480, a dû connaître Dirck Bouts à Louvain ; il mérite d'être considéré comme le principal représentant de l'influence des Pays-Bas sur la peinture souabe du XV[e] siècle.

veut suivre sur un même motif l'évolution de l'École d'Ulm (1). Le *triptyque de l'église du Heerberg* (1498) présentait la même ordonnance. On attribue encore à Zeitblom ou à son atelier le cycle de la légende de *Saint Valentin* à la Galerie d'Augsbourg, et les peintures du célèbre retable de Blaubeuren (1494-96).

Il évoque à merveille la médiocrité bourgeoise de son temps, la vie étriquée et la torpeur dévote d'une petite ville de province. Son art est bien celui qui convient à ces philistins placides, aux chairs flasques, au grand nez rougi, aux yeux ternes, dont il nous a laissé l'image. Cette peinture vulgaire et veule représente l'art souabe par son côté le plus déplaisant.

Au XVIe siècle Ulm perd son rang de capitale artistique. Martin Schaffner, dont la période d'activité s'étend de 1508 à 1529, n'est qu'un attardé qui reste fidèle à des traditions périmées. Bien que, dans la prédelle du *maître-autel de la cathérale* d'*Ulm* (1521), il fasse des emprunts à Léonard de Vinci, et que dans les volets du *maître-autel de Wettenhausen* (Pinacothèque de Munich) (1524), il introduise des motifs d'architecture classique, il ne réussit pas à s'assimiler l'esprit de la Renaissance italienne. Son individualité était trop faible pour renouveler l'École d'Ulm et lui donner un regain de vie.

A la fin du XVe siècle, Augsbourg prend décidément la tête du mouvement et la gardera jusqu'à la fin de l'École souabe.

(1) La Sainte Véronique qui était peinte sur la prédelle de ce retable est au Musée de Berlin.



Cliché Hoefle.

BARTHÉLEMY ZEITBLOM. — RETABLE D'ESCHACH (1496).

L'ANNONCIATION.

(Musée de Stuttgart).

Cette troisième période est caractérisée par l'infiltration de la Renaissance italienne. Par sa situation, par ses relations commerciales avec Venise, Augsbourg était vouée au rôle d'intermédiaire entre l'Allemagne et l'Italie. « Pour avoir quelque considération à Augsbourg, il fallait avoir été à Venise. » Les marchands faisaient leur apprentissage au Fondaco dei Tedeschi ; les fils de patriciens achevaient leurs études à l'Université de Padoue. Aussi l'empreinte italienne est-elle beaucoup plus forte à Augsbourg que partout ailleurs. Aujourd'hui encore, tandis que Nuremberg avec ses ruelles étroites, ses maisons à pignons, sa Burg et sa ceinture de murailles présente l'aspect d'une ville allemande du moyen âge, l'antique *Augusta Vindelicorum*, fière de ses larges rues, de ses fontaines monumentales et de ses façades peintes est comme une Vérone germanique, une enclave italienne au nord des Alpes.

Les deux artistes qui ont fondé la gloire artistique d'Augsbourg sont Holbein l'Ancien et Burgkmair. Holbein marque la transition de l'art du moyen âge au style de la Renaissance.

Nous ne connaissons ni la date de sa naissance, ni sa formation artistique. Sa première œuvre signée et datée est le retable du couvent de Weingarten (cathédrale d'Augsbourg) en 1493. De 1493 à 1517, il est à Augsbourg où il exécute des commandes importantes. Puis la misère le chasse; il se réfugie à Isenheim en Alsace où il travaille pour le couvent des Antonites : c'est là probablement qu'il mourut vers 1520.

On est étonné du chemin qu'il parcourt depuis les deux *Basiliques* et les trois *Passions* qui sont de style archaïque, jusqu'au célèbre *retable de Saint-Sébastien* qui a la pureté de lignes d'une œuvre de la Renaissance. Il y a un tel abîme entre ce point de départ et ce point d'arrivée qu'on a pendant longtemps attribué systématiquement à son fils toutes ses œuvres de la dernière période.

Les deux Basiliques qu'il fut chargé de peindre en 1499 et en 1506 pour le couvent de Sainte-Catherine d'Augsbourg, aujourd'hui transformé en musée, ont une origine curieuse. Les nonnes du couvent avaient obtenu en 1484 du pape Innocent VII la faveur de participer aux indulgences attachées à la visite des sept Basiliques de Rome. Toutes fières de ce glorieux privilège, elles commandèrent aux artistes les plus réputés d'Augsbourg un cycle de tableaux commémoratifs. Holbein se réserva Sainte-Marie-Majeure et Saint-Paul-hors-les-Murs. Ces tableaux, qui étaient destinés à décorer les arceaux du cloître, sont de forme triangulaire. Ils sont divisés par des bandes d'ornements gothiques en plusieurs compartiments. Au-dessus de la *Basilique de Sainte-Marie-Majeure*, Holbein entasse le Couronnement de la Vierge, l'Adoration de l'Enfant et le Martyre de sainte Dorothée, patronne de la donatrice. Les figures se détachent sur un fond bleu uni, semé d'étoiles d'or. La *Basilique de Saint-Paul*, peinte cinq ans plus tard, en 1504, marque un certain progrès; mais l'encombrement n'est pas moindre : on n'y compte pas moins de douze scènes réparties sur trois plans. Holbein devait être





Cliché Stoedtner.

HANS HOLBEIN L'ANCIEN. — RETABLE DE SAINT-SÉBASTIEN
SAINTE BARBE ET SAINTE ÉLISABETH (1516).
(Pinacothèque de Munich.)

satisfait de son œuvre : car dans un coin du tableau il s'est représenté avec ses deux fils.

Par trois fois il fut condamné par les exigences des donateurs à représenter le cycle de la Passion. bien que son talent fût rebelle à ce sujet pathétique et dramatique. Ces trois *Passions* de la Galerie de Donaueschingen. du Musée historique de Francfort et de la Pinacothèque de Munich (retable de Kaisheim) sont le pire exemple qu'on puisse citer du réalisme brutal mis à la mode par le théâtre des Mystères. Les figures bariolées de couleurs criardes s'entassent confusément. Le Christ au front haut, aux joues pleines, aux longs cheveux bouclés, est d'une beauté conventionnelle. Les bourreaux sont de véritables caricatures. Pour accuser leur bestialité, Holbein leur donne un front bas, un nez crochu, des joues creuses. une bouche grimaçante, des accoutrements grotesques. Dans ce spectacle de carnaval, pas l'ombre d'art ou d'émotion.

Quelques années plus tard. Holbein travaillait au *retable de Saint-Sébastien* (1516). Il n'est pas douteux qu'il ait subi dans l'intervalle l'influence de Burgkmair et des Vénitiens : néanmoins une pareille mue ne laisse pas de surprendre. Le panneau central du retable est encore archaïque ; incapable de représenter l'espace. Holbein fait tirer sur saint Sébastien des flèches et des carreaux d'arbalète à bout portant. Son ignorance de la perspective est choquante : la frise supérieure des volets qui est portée par des pilastres en retrait apparaît exactement sur le même plan que la frise inférieure. Mais les deux figures de saintes qui encadrent le

martyre de saint Sébastien : sainte Barbe avec le calice et la tour symboliques, sainte Elisabeth de Hongrie versant à boire aux lépreux sont d'une grâce et d'une eurythmie charmantes; ce sont des figures à la fois idéales et individuelles : vêtues de souples draperies, elles semblent glisser sur le pavement de marbre. Le peintre lui-même, comme en fait foi un dessin conservé à Chantilly, s'est représenté aux pieds de sainte Élisabeth, à genoux derrière le mendiant teigneux qui tend son écuelle (1).

La plus grande surprise que réserve l'œuvre d'Holbein le Vieux est la série de portraits à la pointe d'argent de son carnet d'esquisses, dont les Musées de Bâle et de Berlin se partagent les principaux feuillets. Rien n'égale la vérité expressive du portrait de Jakob Fugger, du bouffon Kunz von der Rosen et surtout de ces moines rabelaisiens du couvent de Saint-Ulrich : prieurs, scribes ou cellériers dont il faisait sans doute ses compagnons de beuverie. La ligne est parlante, le modelé énergique ; les plans et les volumes sont nettement suggérés. On se prend à regretter, en voyant ces chefs-d'œuvre d'un sentiment si moderne, qu'Holbein le Vieux n'ait pas eu l'occasion de peindre un

(1) Bien que l'œuvre soit signée et datée, plusieurs critiques ont refusé de reconnaître la main d'Holbein le Vieux dans un précieux tableau du Palacio das Necesidades à Lisbonne, qui représente la *Fontaine de vie* (1519). C'est une *Sacra conversazione* à la mode vénitienne. Plusieurs saintes en somptueux atours sont assemblées autour du trône de la Vierge qui tient l'Enfant nu dans ses bras. Au fond se dresse une magnifique porte triomphale de style Renaissance qui sert d'encadrement monumental à la Madone. Il n'y a aucun rapport de proportions entre les figures du premier plan et cette architecture de fantaisie. Holbein s'est contenté de copier cet arc de triomphe sur un bas-relief en pierre tendre du sculpteur Hans Daucher qu'il avait vu sans doute à Augsbourg.



HANS HOLBEIN L'ANCIEN. — PORTRAIT DU MOINE LEONHARD WAGNER.
DESSIN A LA POINTE D'ARGENT.
(Berlin, Cabinet des Estampes.)

seul portrait isolé. Ses portraits à la mine d'argent annoncent les admirables « crayons » de son fils à la Bibliothèque de Windsor.

Après lui, la Renaissance triomphe à Augsbourg. Son contemporain Hans Burgkmair (1473-1531) semble déjà appartenir à une autre époque : tant il a la main plus libre, l'imagination plus facile. Dans son tableau du *Couronnement de la Vierge* (1507) il remplace, pour la première fois en Allemagne, les nervures gothiques par une riche architecture Renaissance. C'est une ère nouvelle qui s'ouvre.

4. *L'École tyrolienne.* — Plus encore qu'Augsbourg, le Tyrol, qui marque la frontière entre l'Allemagne et l'Italie, était destiné à voir naître un art germano-italien. La route du Brenner n'était pas une voie de pénétration moins importante au point de vue artistique qu'au point de vue économique : si c'est par là que passaient nécessairement les caravanes de marchands vénitiens et padouans qui commerçaient avec les grands entrepôts de l'Allemagne du Sud, c'est aussi par cette trouée que la Renaissance italienne se frayait un chemin à travers les Alpes. Vers le milieu du XVe siècle, une certaine activité artistique se développa dans les villes qui servaient d'étapes entre Trente et Innsbruck : à Bozen, à Sterzing et surtout dans la petite cité épiscopale de Brixen dont le cloître est décoré de curieuses fresques symboliques, inspirées par le *Speculum humanæ salvationis.*

Le grand artiste tyrolien qui devait réaliser la fusion intime de l'art allemand et de l'art italien est Michael Pacher. Nous savons peu de chose de sa vie. Il est né vers 1430 à Bruneck dans le Pustertal sur le versant italien des Alpes (1). Il semble avoir été à la fois peintre et sculpteur; car la sculpture sur bois a toujours été très populaire dans les vallées alpestres. On ne peut guère douter qu'il ait été en Italie. Le relief plastique de ses figures, l'énergie de son dessin, le bel équilibre de ses compositions, sa science des raccourcis et de la perspective, tout décèle une connaissance approfondie de l'art padouan. Cependant, il ne se laisse pas italianiser. Il réussit à s'assimiler ces éléments étrangers sans renier son tempérament et sa race. Il reste fidèle au Tyrol et à sa ville natale où il meurt en 1498.

Son œuvre maîtresse est le *retable de Saint-Wolfgang*, près d'Ischl, dans la région des lacs du Salzkammergut (1481). Ce retable monumental, aussi important pour l'histoire de la sculpture que pour celle de la peinture, a eu la bonne fortune de se conserver absolument intact dans l'église même à laquelle il était destiné. L'ensemble architectonique, couronné par des pinacles et des fleurons précieusement ajourés, produit, dans la pénombre chaude de la petite église, un grand effet décoratif : l'éclat des sculptures en bois doré est rehaussé par la splendeur mate des volets peints. L'architecture, la sculpture et la peinture concourent à la beauté de cette œuvre d'art intégrale qui

(1) Il est qualifié dans un document de 1467 de *Meister Michel der Maler, purger zu Brauneck*.



Cliché Stoedtner.

MICHAEL PACHER. — RETABLE DE SAINT-WOLFGANG (1481).
(Saint-Wolfgang, Église.)

unit à la perfection de formes du Quattrocento italien la puissance expressive du Quattrocento allemand.

Comme le célèbre retable de Veit Stoss à Cracovie, c'est un *Marienaltar*. Au centre, sous un dais gothique richement ouvragé, la Vierge Marie s'agenouille devant Dieu qui la choisit pour être la mère du Sauveur. Les figures grandioses de saint Benoît et de saint Wolfgang, évêque de Ratisbonne, encadrent la scène et rehaussent la solennité de cette élection mystique. Les volets peints représentent sur leur face intérieure divisée en deux registres la *Nativité*, la *Circoncision*, la *Présentation au temple* et la *Mort de la Vierge*. Ce sont des peintures admirables par leur vigueur plastique, leurs audacieux raccourcis et leur vérité expressive ; elles sont uniques dans l'art allemand du xv[e] siècle par la science de la perspective et l'harmonie des groupements (1).

Le *retable des Pères de l'Église* (*Kirchenväteraltar*) provenant du couvent de Neustift près de Brixen, a été malheureusement dépecé et partagé entre la Galerie d'Augsbourg et la Pinacothèque de Munich. Les quatre Pères de l'Église latine, au masque maigre, glabre et ridé, sont représentés assis, coiffés de la tiare ou de la mitre et vêtus de chapes somptueuses, dans des stalles gothiques richement sculptées. Sur le revers des volets sont peintes

(1) Les peintures extérieures des volets, qui sont consacrées à la légende de saint Wolfgang, patron de l'église, sont de qualité trop inférieure pour qu'on puisse les attribuer à Michael Pacher : elles sont peut-être l'œuvre de son frère Friedrich, qui a peint en 1483 le curieux *Baptême du Christ* du séminaire de Freising.

plusieurs scènes de la légende de saint Wolfgang (1). Le saint oblige le diable à lui tenir son missel ; il guérit un malade qui se lève de son grabat ; un ange lui apparaît tandis qu'il est prosterné devant l'autel et déplace la monstrance. Cet ange, surpris en plein vol, ce malade nu attestent les progrès réalisés par Pacher dans l'étude des raccourcis et de l'anatomie.

Michael Pacher est en somme avec Conrad Witz le plus vigoureux tempérament d'artiste qu'ait produit le Quattrocento allemand ; il demande à l'art padouan ce que Witz emprunte à l'art franco-bourguignon. Mais tous les deux restent foncièrement allemands et préparent la synthèse que réalisera le génie de Dürer (2).

Conclusion.

Peut-être cette esquisse fera-t-elle au moins deviner la richesse et la variété, si méconnues, du Quattrocento allemand. L'art surgit alors de partout, spontanément, comme une plante vivace. Les conditions semblent défavorables. Pas d'empereur, pas de princes ou de prélats pour protéger les artistes et distribuer les commandes.

(1) Et non de saint Nicolas de Cusa, comme on l'admet généralement.

(2) Pacher fit école dans la région des Alpes autrichiennes et bavaroises. L'École de Salzbourg, d'où était sortie en 1449 la *Crucifixion* du Musée de Vienne, attribuée par Thode à Pfenning, subit son influence. Rueland Frueauf, qui travailla peut-être à Nuremberg dans l'atelier de Wolgemut, combine dans son *retable de l'église de Grossgmain* près de Reichenhall (1499) les influences franconienne, souabe et italienne. Jan Pollak, le peintre du *maître-autel de l'église Saint-Pierre de Munich* (Musée National), monument capital de la peinture bavaroise à la fin du XVe siècle, n'est pas concevable sans Michael Pacher et l'École de Padoue.



Cliché Hœfle.

MICHAEL PACHER. — RETABLE DES PÈRES DE L'ÉGLISE (1490).
SCÈNE DE LA LÉGENDE DE SAINT WOLFGANG.
(Musée d'Augsbourg.)

La bourgeoisie, qui devient la classe dominante, est étrangère aux préoccupations artistiques. Il n'y a ni Mécènes, ni connaisseurs. N'importe. Chaque petite ville veut avoir son art local. Depuis les Alpes jusqu'à la mer, c'est un fourmillement d'Écoles provinciales qui naissent, meurent et se reforment incessamment.

Les recherches récentes ont profondément modifié et enrichi notre conception de la peinture allemande du xve siècle. Le rôle des Ecoles de Cologne et de Nuremberg, exagéré par les Romantiques, a été ramené à de plus justes proportions. Des gloires usurpées comme celle de Michael Wolgemut et de Zeitblom ont été ébranlées tandis que des maîtres et des chefs-d'œuvre inconnus surgissaient au premier plan, en pleine lumière. Nous avons essayé de rendre justice au coloris éclatant de maître Francke, à l'énergie dramatique d'Hans Multscher et du Maître du retable Tucher, à la grâce mièvre du Maître du Hausbuch, au lyrisme tendre du Maître du retable Peringsdörffer. Dans le temps même où florissaient Stephan Lochner, Schongauer et Holbein l'Ancien, nous avons vu que l'Allemagne avait en Conrad Witz son Maître de Flémalle, en Michael Pacher son Mantegna.

Sans doute cet art allemand, si vivace et si dru, n'a pas une importance internationale : son rayonnement est très limité. Il reçoit beaucoup plus qu'il ne donne. Les grands centres du développement de la peinture moderne restent les Pays-Bas et l'Italie. Au xve siècle, les peintres allemands hésitent entre ces deux influences antagonistes.

A partir de 1440, les Flamands leur révèlent avec la technique des couleurs à l'huile une nouvelle conception du paysage et du portrait fondée sur le réalisme le plus scrupuleux : Rogier van der Weyden devient le *præceptor Germaniæ*. — Dans le sud de l'Allemagne, l'influence des peintres de la Haute-Italie et spécialement des Vénitiens se fait sentir d'abord à Constance et à Bâle, à la faveur des Conciles, puis à Nuremberg, à Augsbourg et dans le Tyrol : à l'exemple des « Welches », les « Tedeschi » se familiarisent avec les lois de la perspective, l'anatomie et les proportions du corps humain : ils apprennent à simplifier et à styliser, à réduire le nombre des personnages, à concentrer les effets pour produire une impression forte et harmonieuse. C'est ce double apprentissage que va s'imposer à son tour Albert Dürer, pèlerin passionné de Venise et d'Anvers.

Ainsi à la fin du XVe siècle, le terrain est préparé et ensemencé : les moissonneurs peuvent venir. C'est la mission des trois grands artistes qui résument tout l'effort des générations antérieures et portent la peinture allemande à son apogée : Dürer, le chercheur inquiet qui s'applique à donner à l'art empirique du moyen âge une base scientifique, en approfondissant les lois de la perspective et en fixant les proportions normales du corps humain ; Grünewald, le coloriste et le visionnaire ; Holbein, portraitiste incomparable et décorateur tout pénétré du génie de la Renaissance qui apporte le premier dans l'art allemand des qualités latines d'aisance, de mesure et de goût.

BIBLIOGRAPHIE

I. — Répertoires.

Reber et Bayersdorfer, Klassischer Bilderschatz ; Munich, 1900.

Dehio, Kunstgeschichte in Bildern ; Leipzig, 1900.

Heidrich, Die altdeutsche Malerei ; Iena, 1909.

Publications de la *Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen* et de l'*Internationale Chalcographische Gesellschaft.*

II. — Ouvrages généraux.

Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei ; Berlin, 1890.

Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte, 14e éd. ; Esslingen, 1910.

Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 8e éd. ; Leipzig, 1909.

Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, 3 vol. ; Leipzig, 1904 sqq.

Muther, Geschichte der Malerei, 3 vol. ; Leipzig, 1909.

A. Michel, Histoire de l'Art, Paris (Chap. sur *l'Art allemand* par MM. Leprieur, Hamel, Réau).

III. — Monographies.

Lichtwark. — Meister Bertram ; Hambourg, 1905. — Meister Francke, H. 1899.

Ehrenberg, Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte ; Münster.

Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest ; Münster, 1906.

Scheibler et Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule ; Lübeck, 1902.

Thode, Die Malerschule von Nürnberg ; Francfort, 1891.

Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg ; Strasbourg, 1908.

Geisberg, Die Anfänge des deuschen Kupferstichs und der Meister E. S. ; Leipzig, 1909.

Girodie, Martin Schongauer (Maîtres de l'Art) ; Paris, 1910.

Schmarsow, Die oberrheinische Malerei ; Leipzig, 1903.

D. Burckhardt, Das Werk des Conrad Witz ; Bâle, 1901.

Stadler, Hans Multscher und seine Werkstatt ; Strasbourg, 1907.

Haack, Friedrich Herlin ; Strasbourg, 1900. — Hans Schüchlin ; Strasbourg, 1905.

Pückler-Limpurg, Der Ulmer Maler Martin Schaffner ; Strasbourg, 1899.

Glaser, Hans Holbein der ältere ; Leipzig, 1908.

Auguste Marguillier, Michel Pacher (*Gazette des Beaux-Arts*) ; Paris, 1894.

Wolff, Michael Pacher ; Berlin, 1910.

Fischer, Die altdeutsche Malerei in Salzburg ; Leipzig, 1908.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

9658-10. — Corbeil. Imprimerie Crété.